ہیئت شعر کی جمالیات اور فکری نظام

شعرِ اقبال



علی اکبر ناطق

ساقیِ اربابِ ذوق

PDF BOOK COMPANY

مدد، مشاورت، تجاویز اور شکایات :



Muhammad Husnain Siyalvi
0305-6406067
Sidrah Tahir
0334-0120123
Muhammad Saqib Riyaz
0344-7227224

علی اکبر ناطق (پیدائش: 1976ء) ایک پاکستانی ناول نگار، افسانہ نگار اور شاعر ہیں۔ ان کی وجہ شہرت ان کا ناول ''نولکھی کوٹھی'' ہے۔ اب تک ان کی شاعری اور افسانوں کی کئی کتابیں شائع ہو چکی ہیں۔ علی اکبر ناطق کا خاندان 1947ء کے فسادات میں فیروز پور سے ہجرت کر کے وسطی پنجاب کے شہر اوکاڑہ کے نواحی گاؤں 32 ٹو ایل میں آباد ہوا۔ ناطق یہیں 1976ء میں پیدا ہوئے اور اسی گاؤں میں موجود ہائی سکول میں میٹرک تک تعلیم حاصل کی۔ ایف اے کا امتحان گورنمنٹ کالج اوکاڑا سے پاس کیا۔ اُس کے بعد معاشی حالات کی خرابی اور کسمپرسی کی وجہ سے بی اے اور ایم اے کے امتحانات پرائیویٹ طور پر بہاؤالدین زکریا یونیورسٹی ملتان سے پاس کیے۔ تعلیم کے ساتھ مزدوری کا سلسلہ جاری رکھا اور بطور راج مستری پندرہ سال تک کام کیا۔ اسی دوران اُردو نثر، شاعری، تاریخ اور سماج کا مطالعہ بھی جاری رہا۔ 1998ء میں کچھ عرصے کے لیے روزگار کے سلسلے میں سعودی عرب اور مشرق وسطیٰ بھی رہے۔ پاکستان واپسی کے بعد چند تعلیمی اداروں میں بطور استاد شعبہ اُردو منسلک رہے۔ کچھ عرصے بعد یونیورسٹی چھوڑ کر اپنے آبائی گاؤں اوکاڑہ منتقل ہوئے۔ 2009ء میں معروف ادبی جرائد نے ان کے افسانے اور نظمیں شائع کیں تو اچانک ان کی ادبی حلقوں میں شہرت ہوئی۔ 2010ء میں اُن کا پہلا شعری مجموعہ ''بے یقین بستیوں میں'' چھپا اور یو بی ایل ایوارڈ کے لیے نامزد بھی ہوا۔ 2012ء میں اُن کا پہلا افسانوی مجموعہ ''قائم دین'' چھپا، جسے اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس نے شائع کیا اور اِسے بھی یو بی ایل ایوارڈ ملا۔ ابتدا میں ایک افسانہ ''معمار کے ہاتھ'' شائع ہوا، جس کا انگریزی ترجمہ کر کے محمد حنیف نے امریکا سے شائع ہونے والے ادبی جریدے 'گرانٹا' میں بھی شائع کرایا۔ ناطق کی کچھ کتابیں انگریزی اور جرمن میں ترجمہ ہو چکی ہیں اور پینگوئن انڈیا شائع کر چکا ہے۔ ناول ''نولکھی کوٹھی'' نے ادبی حلقوں میں ہلچل مچائی ہے، پینگوئن انڈیا اسے انگلش میں شائع کر رہا ہے۔

علی اکبر ناطق

ناول:

نولکھی کوٹھی

کماری والا

افسانے:

قائم دین

شاہ محمد کا ٹانگہ

شاعری:

کلیات علی اکبر ناطق

سرمنڈل کا راجہ

در عدالت علے

سبز بستیوں کے غزال

ریشم بننا کھیل نہیں

یاقوت کے ورق

دیگر:

فقیر بستی میں تھا (محمد حسین آزاد کی سوانح)

شعرِ اقبال

ہیئت شعر کی جمالیات اور فکری نظام

شعرِ اقبال

علی اکبر ناطق

بُک کارنر
جہلم، پاکستان

Shair-e-Iqbal
by Ali Akbar Natiq
Jhelum: Book Corner. 2021
230p.
1. Iqballyat - Urdu Literature
ISBN: 978-969-662-389-2

قانونی مشیر: عبدالجبار بٹ (ایڈووکیٹ ہائی کورٹ)

بانی مہتمم اعلیٰ: شاہد حمید

ناشرین: گگن شاہد * اَمر شاہد

اشاعت: اکتوبر ۲۰۲۱ء

کتاب: شعرِ اقبال

مصنف: علی اکبر ناطق

لفظ خواں: پروفیسر ارشد علی

سرورق: محمد شکیل طلعت

تزئین و زیبائش: ابو امامہ

کمپوزنگ و صفحہ سازی: ملک صفدر

کتابت: نُوری نستعلیق، عبدو لائن

مطبع: مکتبۂ جدید پریس، لاہور

ناشر: بک کارنر

ویب سائٹ: www.bookcorner.com.pk

بک سٹور: بک کارنر شوروم، بالمقابل اقبال لائبریری، اقبال لائبریری روڈ، جہلم، پاکستان 49600
00 92 544 278051, 00 92 544 614977 · 00 92 314 4440882, 00 92 321 5440882
bookcornerjlm · /bookcornershowroom · /bookcorner
bookcornerjhelum · info@bookcorner.com.pk

کاشف منظور کے نام

فہرست

پہلا باب : ہیئتِ شعر

دوسرا باب : شعر کیا ہے

تیسرا باب : اُسلوب

چوتھا باب: شعرِ اقبال کی جمالیاتی ساخت

پانچواں باب: شعرِ اقبال کا فکری جمالیاتی نظام

چھٹا باب: اقبال کی شعری جمالیات اور فکری اِرتقا

ساتواں باب: حیاتِ اقبال کی کہانی غلام بھیک نیرنگ کی زبانی

آٹھواں باب: اقبال کی چند اہم نظمیں

(جمالیاتی اور فکری نقطہ نظر سے)

پہلا باب

ہیئتِ شعر

علمائے شعر کی نظر میں وجودِ شعر

کسی شعر کو محض اس وجہ سے زیادہ اہمیت دی جاتی ہے کہ وہ کس سیاق وسباق میں تحریر کیا گیا ہے۔ قبرستان پر لکھی گئی تحریروں کے برخلاف شاعری وہ غیر روایتی زبان ہے، جو بین المتن مطالب میں متحرک ہوتی ہے۔(وڈسن)

یہاں ہم شعر کے متعلق وڈسن کی تعریف کو واضح کرنا چاہیں گے۔ وہ کہنا چاہتا ہے، شاعری الفاظ کے لغوی معنی سے ہٹ کر متن کے مکمل بیانیے کی تفہیم چاہتی ہے اور اپنے معنی متن کے درمیان عبارت کے ساتھ پیش کرتی ہے جبکہ لغتِ الفاظ اپنے روایتی معنی کو پیش کرتی ہے، اس طرح شاعری غیر روایتی زبان کا ایک مکمل اظہاریہ ہے، یعنی شاعری میں معنی الفاظ کی لغت کے بجائے متن میں ترسیل کرتے ہیں۔ اس تفہیم کے ساتھ ہی ہم مزید یوں کہیں گے کہ شاعری الفاظ کے معنی میں نہیں بلکہ لفظ اور معنی کے ساتھ وابستہ اُس مکمل عبارت کے متن میں پوشیدہ ہوتی ہے جو قاری یا سامع کے نفسیاتی تحرک کو مہمیز کرتی ہے اور جس کے بعد حسیاتِ انسانی غیر متوقع طور پر انگیخت ہوتی ہیں۔ چنانچہ اس عمل میں ہمیں شعر کہتے ہوئے روایتی زبان کی بجائے غیر روایتی اور جدید استعاراتی زبان استعمال کرنا ہوگی، جو اپنے بنیادی معنی سے گریز کرنے کے باوجود اُنھی معنوں کو تمثیل میں ڈھال کر نئی شکل اور احساس سے وابستہ کرتی ہے۔ اس امر کے تحت نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ شاعری کی بنیاد ہر صورت طے شدہ غیر روایتی زبان ہے مگر ہم یہ بھی نہیں کہہ سکتے کہ ہر وہ زبان جو غیر روایتی ہے، وہ شعر سمجھ لی جائے۔ یہ بہت بڑی غلط فہمی ہوگی ورنہ ہمیں پاگل خانے کے تمام مریضوں، سنیاسیوں، فلسفیوں اور مداریوں کو شاعر قرار دینا پڑے گا۔ اس کے ساتھ ساتھ تمام

مذہبی صحیفوں کو شاعری کے بڑے دواوین میں داخل کر کے پیغمبروں کو شاعر کہنا ہوگا۔اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ پھر وہ غیر روایتی زبان کس طرح کی ہو اور اُس کے ساتھ کون سے عوامل شامل کریں، جنھیں تحریک دینے سے ہم شعر کی وادی میں داخل ہوتے ہیں اور درجہ بالا افراد کو شاعروں سے الگ کرتے ہیں۔ظاہر ہے یہ اِس قدر دوٹوک اصول نہیں ہے، جسے ایک دو جملوں میں بیان کر دیا جائے اور فیصلہ سُنا دیا جائے کہ یہ شعر ہوتا ہے اور یہ شعر نہیں ہوتا۔اِس بارے میں ایک مکمل بحث ہے، جو اپنے اِرتقائی مرحلوں سے گزرتی ہوئی آگے آئے گی اور ہمیں شعر کی تفہیم اور اُس کی ہیئت سے دوچار کرے گی لیکن ابتدائی طور پر سمجھنے کے لیے فی الحال اتنا کہیں گے کہ وہ غیر روایتی زبان ایسی ہونی چاہیے، جس میں جمالیات کی تہہ در تہہ پرتیں، نشاط کے لمس اور نئے معنی کے بھید کھولتی روشنیاں ہوں جو سننے اور چھونے والے کو نہ صرف چونکا دیتی ہیں بلکہ سامع کی آنکھوں میں منظر، کانوں میں موسیقی اور روح کے اندر لطیف مسرت کا احساس پیدا کرتی ہیں۔وہ لطیف مسرت کیا ہے؟ یہ سوال بھی ہم اپنے پاس محفوظ رکھ لیتے ہیں، پہلے یہ واضح کرتے چلیں کہ آخر جمالیات سے کیا مراد ہے؟

جمالیات کا وسیع بیانیہ

جمالیات کا واضح اور لغوی مفہوم ابھی تک سامنے نہیں آسکا۔اِسے ہمیشہ اصطلاحی معنوں میں ہی لیا جاتا ہے۔سب سے پہلے بام گارٹن تھا، جس نے تاریخِ جمالیات میں فلسفۂ حسن کے لیے ایستھیٹکس کا لفظ استعمال کیا۔لغوی اعتبار سے اِس کا مفہوم وہ نہیں، جو اصطلاحاً کیا جاتا ہے۔ ایستھیٹکس کا لفظ یونانی زبان کا ہے اور اِس کے معنی ایسی شے کے ہیں، جس کا ادراک حواس یعنی لامسہ، ذائقہ، باصرہ، شامہ اور سامعہ کے ذریعے ہوتا ہے۔بام گارٹن نے اِس کو جمالیات کے لفظ سے تعبیر کیا ہے، جو احساس اور ادراک دونوں پر دلالت کرتا ہے، پھر اِس کا اطلاق حسن پر کیا ہے۔یوں فلسفۂ حسن و احساس کے ادراک کا نام جمالیات کہلایا۔(آگے چل کر ہم احساس کو فن کے درجے پر رکھیں گے)۔یوں بالآخر جمالیات کی اصطلاح حسن اور فن دونوں کے لیے مخصوص ہوگئی۔اب جب ہم جمالیات کا ذکر کریں گے تو اِس کے لیے حسن اور فن دونوں ہمارے مدنظر ہوں گے جیسا کہ نصیر احمد ناصر اپنی کتاب ''جمالیات قرآن حکیم کی روشنی'' میں لکھتے ہیں:

حسن اورفن کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔فن دراصل حسن کاری کا دوسرا نام ہے یعنی حسن کو شکل دینا یا اُسے شکل وصورت میں پیش کرنا۔حسن جب فن کار کی شعوری کوشش سے، چاہے یہ آمد ہو یا آورد،کوئی شکل وصورت اختیار کرتا ہے تو اُسے فنی تخلیق کہتے ہیں اور فنی تخلیق کے حسن کی کمیت وکیفیت کے ایک اندازہ کو جمالیات کی اصطلاح میں جمالیاتی قدر کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔

یہاں یہ بات قابلِ غور ہے کہ فنی تخلیق کے حسن کی کمیت وکیفیت سے آخر کیا مراد ہے۔ہم اکثر دیکھتے ہیں کہ کسی بھی فنی شاہکار کے اندر دو کیفیتیں ملتی ہیں۔ایک اُس کی مادی کیفیت ہوتی ہے، جسے ہم اپنے حواس سے سمجھ سکتے ہیں۔اِس کے لیے ہمارے پاس، باصرہ، سامعہ، شامہ، لامسہ اور ذائقہ، پانچ قوتیں ہیں، جو کسی فنی تخلیق کی مادی اور جمالیاتی قدروں کو صحیح طور پر متعین کر سکتی ہیں یعنی یہ کہ تخلیق کی مادی قدر کیا ہے؟اِس کے جوڑ بند کیسے ہیں، وہ دیکھنے اور چھونے میں کتنے متوازن ہیں اور کس قدر بھلے لگتے ہیں اور کہاں تک ہمارے ذوقِ جمال کو تسکین پہنچاتے ہیں؟اور ہمارے احاطۂ نظر میں کہاں تک سما سکتے ہیں۔دوسرے لفظوں میں اِسے ہم موزونیت کا نام دیں گے۔جب ایک مصور تصویر پینٹ کرتا ہے تو اُس مصور کا کام سب سے پہلے یہ ہوتا ہے کہ وہ پینٹ ہونے والی تخلیق کے لیے مناسب رنگوں، مناسب جگہ اور مناسب وقت کا تعین کرے اور دیکھے کہ اُس کے کام میں کہیں بے اعتدالی نہ آنے پائے مثلاً اگر اُس نے کسی صحرا کو پینٹ کرنا ہے تو لامحالہ مصور سائز اور رنگ کا انتخاب صحرا کی ہیئت کے مطابق ہی کام میں لائے گا، نہ کہ شہر کی مناسبت سے۔لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ اس صحرا کو متناسب جسم اس طرح دے گا کہ تصویر احاطۂ نظر سے باہر نہ ہو اور پوری کی پوری عدسۂ چشم میں سما جائے، ورنہ اُس کی جمالیات کا لطف ایک طرف دیکھنے والے کے لیے نامکمل رہ جائے گا، دوسری طرف اُس کے دیگر حواس بھی اِسی نامکمل احساس کو لے کر فعال ہوں گے، جو ایک فن پارے کے نقص پر دلالت کریں گے۔جب کسی تخلیق میں موزونیت پائی جاتی ہے تو اُس کے جمال وجلال اور عظمت میں ایک وقار پیدا ہو جاتا ہے۔اِسی طرح اُس کا رنگ جلال سے مزین ہونا بھی ضروری ہے لہٰذا موزونیت موضوعی اور معروضی طور پر پائی جانی چاہیے تا کہ اُس تخلیق میں بے مثال نظر افروزی اور دل آویزی پیدا ہو۔

دوسری چیز روحانی مسرت ہے، جسے ہم حواس سے نہیں بلکہ قلب سے محسوس کرتے ہیں۔ یہاں قلب سے مراد انفعالی یعنی اثر پذیر قوتیں اور فعلی یعنی اثر پذیر قوتوں کو پیدا کرنے والی قوتیں ہیں۔ یہ دو قوتیں ایک مسرت کا احساس پیدا کرتی ہیں، جو ہمیں تسکین دیتی ہیں۔ یہاں ہم ضروری سمجھتے ہیں کہ ایک مزید عبارت نصیر احمد ناصر کی کتاب سے نوٹ کریں۔

> فعلی قوتوں کے سرچشمہ کا نام دماغ ہے۔ انفعالی یا اثر پذیر قوتوں کے مرکز کو دل کہتے ہیں اور پھر دل کی اس خاص قوتِ تاثیر کو، جس کا وظیفہ خاص طور پر حسن و قبح کے اثرات کو قبول کرتا ہے؛ اسے جمال یا جمالیاتی حس کے نام سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ یہاں یہ نقطہ یاد رکھنے کے قابل ہے کہ جمالیاتی حس جتنی زیادہ بیدار اور مشاق ہوگی، اُسی قدر وہ فنی تخلیقات کی جمالیاتی قدروں کا صحیح اندازہ کرنے کے قابل ہوگی اور اُن کے محاسن و معائب پر حکم لگانے کی صلاحیت رکھتی ہوگی۔

اب یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کسی تصویر یا پینٹنگ کی جمالیاتی قدروں کو پرکھنے کے لیے تو ہمارے پاس حواس کی قوت موجود ہے، جس میں باصرہ کو بہر طور زیادہ دخل ہے لیکن شعر کی جمالیاتی قدر معلوم کرنے کے لیے عموماً وہ قوانین لاگو نہیں ہوتے جو ایک تصویر کے لیے بروئے کار لائے جا سکتے ہیں، مثلاً شعر دیکھنے کی چیز نہیں، چھونے کی چیز نہیں، ذائقہ محسوس کرنے کی نہیں لہٰذا اِس معاملہ میں ہمارے پاس صرف ایک قوت سامعہ ہی رہ جاتی ہے، جس سے شعر کی جمالیاتی قدر معلوم کرنا ہوتی ہے۔ اس لیے شاعری کی جمالیات کو سمجھنا اور پرکھنا قدرے زیادہ مشکل کام ہے کیوں کہ ایک تصویر کی نسبت شعر میں ایک ہی قوت یعنی سامعہ ہی سے ذائقہ، لامسہ، شامعہ اور باصرہ کا کام بھی لینا ہوتا ہے۔ یہ بیدار کرنے کی طاقت سامعہ میں اُس وقت پیدا ہوگی، جب سماعت میں ایک زبردست جمالیاتی ارتعاش پیدا ہوگا اور وہ ارتعاش، شعر میں موجود صوت، آہنگ، معنوی اور ہیئتی نظام کی موزونیت کے سبب وجود میں آتا ہے، چنانچہ یہ ایک ایسی قوت ہے جس پر دیگر تمام قویٰ کا انحصار خود بخود عمل پذیر ہوتا ہے۔ اس کے ساتھ یہ عرض بھی کرتا چلوں کہ ابھی بات قاری یا سامع کے متعلق ہو رہی ہے کہ وہ کس طرح شعر کی جمالیات کو سمجھتے ہیں، نہ کہ خود تخلیق کار یا شاعر کے متعلق۔ ظاہر ہے قاری یا سامع ہر حالت میں ثانوی حیثیت رکھتے ہیں، پہلا کام تو

خود فنکار یعنی شاعر کا ہے، جس کی کئی ذمہ داریاں ہیں۔ اول تو یہی کہ اُسے اُس وقت اپنی جمالیاتی حِس کو اُس تخلیق کے لیے متحرک کرنا ہے، جو ابھی وجود میں نہیں آئی۔ یہ جمالیاتی حِس ایک ایسے اندازے پر بیدار کرنا ہوگی جو عین سائنسی بنیادوں پر صحیح صحیح اور غلطی سے ماورا ہو، غلطی کی گنجائش اِس لیے نہیں کہ تخلیق موزونیت کا تقاضا کرتی ہے جبکہ موزونیت ایک مسلسل تجربے اور مشاہدے کے نتیجے میں ہی پیدا ہوسکتی ہے چنانچہ اُس ناموجود تخلیق کے لیے پہلے اُسے کسی جگہ پر ٹھیک ٹھیک تصور کرنا ہے، پھر اُسی تصور کو ہر طرف سے اُلٹ پھیر کر اور بدل بدل کر دیکھنا ہے کہ یہ کس قدر مناسب اور موزوں ہے۔ اِس تصور کے اندر احساسِ جمال کتنا ہے، پھر یہ کہ اِس کو کس طرح کے لباس و احساس سے تخلیقی طور پر بیدار کیا جائے کہ عین وہی احساس، جو خود تخلیق کار میں موجود ہے، وہ قاری یا سامع تک بھی منتقل ہوسکے۔ ایسا قاری یا سامع جو دور دراز کے خطوں اور اجنبیت کے شہروں میں متمکن ہے اور شاعر کے ساتھ کسی قسم کی شناسائی نہیں رکھتا، نہ مکان و زمان کے حوالے سے، نہ جسمانی قرب کے حوالے سے۔

شعر کا حواس سے ربط اور شاعر کی مشکلات

ایک شاعر کو ایک مصور، ناول نگار، معمار اور نقاد کی نسبت کہیں زیادہ قوتِ ممیزہ سے کام لینا پڑتا ہے اور اپنے تخیل کو قوتِ ممیزہ کے متقابل بھی کرنا ہوتا ہے کہ اُس کے پاس اس کے علاوہ کوئی چارہ بھی نہیں۔ اِس بنا پر اُس کا سامان بھی نہایت محدود اور کمیاب ہوجاتا ہے۔ وہ بھی فقط احساس کی حد تک، کیوں کہ ایک مصور کو تصویر بنانے کے لیے موئے قلم، رنگ اور کپڑے یا کاغذ کی ضرورت ہوتی ہے۔ وہ اِن کے بغیر کچھ نہیں کرسکتا۔ ناول نگار کو کاغذ قلم درکار ہیں۔ معمار کو اپنے اوزار کے ساتھ ساتھ سامانِ تعمیر کی ضرورت ہے کہ اِن کے بغیر معمار کو فنکاری دکھانا محال ہی نہیں ناممکن ہے۔ اِسی طرح اداکار کو باقاعدہ اُس آرٹ یا تخلیق کی ضرورت ہوتی ہے، جس کو بنیاد بنا کر اداکاری کے جوہر دکھا سکے مگر شاعر کا معاملہ اِن سب سے مختلف ہے۔ اُسے صرف اور صرف الفاظ کی ضرورت ہے، جن کا مادی طور پر اکٹھا کرنا ضروری نہیں۔ چنانچہ شاعر کو کسی بھی مادی وجود کے بغیر صرف الفاظ کے ساتھ وہ تمام صورتیں پیدا کرنی ہیں، جو اول المذکور فنکار اپنے مادی اوزاروں کے ذریعے پیدا کرتے ہیں، یعنی ایک شاعر کو تصویر بنانا ہے تو لفظوں کے ساتھ، عمارت کھڑی کرنا

ہے،تولفظوں کے ساتھ، اداکاری اور کہانی بھی الفاظ ہی کے ساتھ کرنا اور کہنا ہوتی ہے۔ وہ اِن الفاظ کومخصوص استعاروں میں بدل کر،مخصوص اوزان میں ترتیب دیتا ہےاور قاری یا سامع کے سامنے رکھ دیتا ہے۔ اِن حالات میں شاعر اکیلے شخص کو وہ تمام حِسیات بروئے کار لانا پڑتی ہیں، جو دوسرے فنکاروں کے لیے الگ الگ استعمال ہوتی ہیں۔ یوں شاعر کے لیے بہت سی چیزیں ضروری ہوجاتی ہیں اور اُس پر بہت ذمہ داریاں عاید ہوجاتی ہیں۔اس لیے ایک بڑا اور جینوئن شاعر، پینٹنگ کے اصولوں سے بھی واقف ہوتا ہے،موسیقار بھی ہوتا ہے،معمار بھی، ناولسٹ اور نقاد بھی ہوتا ہے۔

اس بارے میں مولانا حالیؔ اپنے مقدمہ شعروشاعری میں لکھتے ہیں:

> ''الغرض شاعر کی ذات میں تین وصف متحقق ہونے ضروری ہیں۔ایک وہبی یعنی تخیل یا امیجینیشن اور کسبی یعنی صفحۂ فطرت کے مطالعہ کی عادت اور تیسرا الفاظ پر قدرت۔''

ص ۸۲، ۴ مقدمہ شعروشاعری

مولانا حالی کے مطابق ایک شاعر کی ذات میں ان تین چیزوں کا ہونا اگر چہ بے حد ضروری ہے مگر کیا صرف اِن کی موجودگی میں ایک شاعر بڑا شعر کہنے پر قادر ہوسکتا ہے؟ مَیں یہ جواب نفی میں دوں گا، اِس لیے کہ تخیل، صفحۂ فطرت کا مطالعہ اور الفاظ پر قدرت تو ایک ناولسٹ اور افسانہ نگار کے لیے بھی اتنی ہی ضروری ہے جتنی ایک شاعر کے لیے۔ یہی تین چیزیں ہیں، جن کے بغیر وہ ایک قدم آگے نہیں بڑھ سکتے۔ ہم نے بڑے بڑے عالموں اور لغت نویسوں کو نہایت بُرا شعر کہتے سنا ہے، جو تخیل اور صفحۂ فطرت کے مطالعہ میں بھی طاق تھے۔ پھر کیا وجہ ہے کہ ایک اچھا اور بڑا شعر اُن کی دسترس سے باہر ہوتا ہے۔ بات وہی ہے کہ اُن کے اندر وہ فطری مصوری کا مادہ نہیں ہے، جسے ایک اچھا شاعر دل و دماغ کی آنکھوں سے متصور کرتا ہے، پھر لفظوں کے رنگ و نور سے اُسے سماعت پر اُبھار دیتا ہے اور صوت کے زیر و بم پر لہریں دیتا ہے۔ وہ فطری مصوری اور الفاظ کا غیر لُغتی احساس اور صوت کا داخلی اور خارجی لحن اور خارجی ہیئت کا امتزاج اُن بڑے عالموں لیکن بُرے شاعروں کے ہاں مفقود ہوتا ہے، جو ایک جینوئن شاعر کی فطرت میں جنم کے چکا ہوتا ہے۔

اس لیے شاعر کے ہاں محض الفاظ پر قدرت ہی نہیں بلکہ الفاظ کا معنی کی نسبت احساس اور اصوات اور رنگوں سے اُس کے جامد تصور کو تحرک میں بدلنے کی اہلیت کا ہونا بہت ضروری ہے۔ اگر کسی شخص میں یہ قدرت نہیں کہ وہ لفظوں کو معنی سے ماورا کر کے اُن کو احساس کی سطح پر بدل سکے تو اُس میں حالی کی درج بالا تینوں صفات بدرجہ اتم پائی جانے کے باوجود وہ ایک اچھا شعر نہیں کہہ سکتا۔ ہم اِس بارے میں مزید گفتگو کریں گے، فی الحال حالی کی طرف لوٹتے ہیں، وہ آگے چل کر مزید لکھتے ہیں۔

> ''دُنیا میں جتنے بڑے بڑے شاعر ہوئے ہیں اُن میں قوتِ متخیلہ کی بلند پروازی اور قوتِ ممیزہ کی حکومت دونوں ساتھ ساتھ پائی جاتی ہیں۔ ان کا تخیل نہ خیالات میں بے اعتدالی کرنے پاتا ہے، نہ الفاظ میں کجروی مگر دوسری صورت میں جب کہ تخیل قوتِ ممیزہ پر غالب آجائے، شاعر کے لیے اس کی پرواز ایسی ہی خطرناک ہے جیسے سوار کے لیے نہایت چالاک گھوڑا، جس کے منہ میں لگام نہ ہو۔''

ص ۸۲،۵ مقدمہ شعر وشاعری

بات پھر اُسی اعتدال اور موزونیت پر آ کر رُک جاتی ہے۔ مقصد یہ ہے کہ جب کسی چیز کو بنایا جاتا ہے تو اس کو ایک مناسب جسم دیا جاتا ہے۔ وہ مناسب جسم ہی عدل کا مفہوم واضح کرتا ہے، جو دیکھنے اور سننے والے کی تسکین یا اندرونی مسرت کا باعث بنتا ہے اور یہ مسرت مادی کیفیتوں سے ماورا ایک ایسی لافانی قوت کا پیش خیمہ ہوتی ہے، جو ضرورت کے ختم ہونے پر ختم نہیں ہوجاتی بلکہ بذاتِ خود ایک مستقل ضرورت کی شکل اختیار کر جاتی ہے کیوں کہ عام مسرت عام ضرورت کے پورا ہونے کے بعد عارضی طور پر پیدا ہوتی ہے، جب ضرورت ختم ہوئی تو وہ مسرت کی کیفیت بھی اپنا وجود کھو دیتی ہے لیکن جو چیز مستقل ضرورت بن جائے وہ ہر لمحہ اپنے وجود کا احساس دلاتی ہے اور جب اُسے ہر لمحہ پورا کیا جاتا ہے تو بغیر توقف کے برابر مسرت کی کیفیت سے سرشار کرتی ہے۔



دوسرا باب

شعر کیا ہے

مغربی اور مشرقی مفسرینِ شعر کی نظر میں شعر کی ساخت

اگر اِس بحث سے ہمیں پتہ چل گیا کہ جمالیات کا ادراک حواس سے ہوتا ہے اور وہ پانچ ہیں، لامسہ، باصرہ، شامہ، سامعہ اور ذائقہ لیکن شاعر کو صرف اور صرف سامعہ کی حِس ہی کے ذریعے دوسرے حواس اربعہ کو متحرک کرنا ہوتا ہے، جس کے لیے مناسب الفاظ، مناسب تخیل، شاعر کی بے پناہ قوتِ ممیزہ کی ضرورت ہے۔ اِس میں ذرہ بھر کوتاہی شعر کو اُس کی جمالیاتی قدر سے گرادیتی ہے، جس کی ہم آگے چل کر وضاحت بھی کریں گے۔ سب سے پہلے جو ہمارا بنیادی سوال ہے، اُسے واضح کرنا چاہیں گے کہ آخر شعر کیا ہے؟ کیوں کہ جب تک مقصد کا نشان واضح نہ ہو، منزل کا تعین نہیں ہوسکتا، نہ مقامِ نزول کا ادراک کیا جاسکتا ہے۔ ہماری بحث اُسی وقت کسی راہِ سفر پر نکلے گی، جب اُس کے انجام کا ایک پیمانہ مقرر کریں گے اور وہ پیمانہ یہ ہے کہ آخر شعر ہے کیا چیز؟ یہ کون سی جنس ہے؟ کن خام اشیا سے تیار ہوتی ہے اور اِس کی ساخت کیا ہے؟ اور کیسی ہے؟ شعر، جس کو یہ نام دیا گیا ہے، کیوں کر بنتا ہے؟

مغربی مفکرینِ شعر کی آرا

ہم اپنی بات کرنے سے پہلے اِس کے لیے اول مختلف مغربی نقادوں کی اوّلین آرا اور

تعریفوں سے اقتباس پیش کرتے ہیں اور ہر تعریف کے بعد اپنا ایک سوال بھی پیش کرتے ہیں:

''شعر مقفیٰ اِنشا ہے۔ یہ ایسا فن ہے، جو تعقل اور تخیل کی مدد سے انبساط کا پیوند صداقت کے ساتھ لگاتا ہے''۔

(ڈاکٹر جانسن)

ہمارا سوال یہ ہے کہ یہ (صداقت) کیا ہے؟ جس کے ذریعے انبساط کا پیوند لگایا جاتا ہے؟ اور یہ انبساط کا پیوند کیسے لگایا جاتا ہے؟

''شعر حیات کی تبدیلیِ ہیئت ہے۔ باالفاظِ دیگر وہ ہماری مرئی اشیا محسوسات اور خیالات کا تخیلی اظہار ہے''۔

الفریڈ آسٹن ''مقدمہ ہیومن ٹریجڈی''

ہمارا سوال، اِن صاحب سے یہ ہے کہ حیات کی تبدیلی ہیئت اور خیالات کا تخیلی اظہار کس وجود کا نام ہے؟، نیز یہ کہ تبدیلی ہیئت تو دیگر شعبہ ہائے فنون سے بھی ممکن ہے، پھر شعر ہی سے تخصیص کیوں؟

''شعر ایسی متوازن اور تخیلی زبان ہے، جو مذاق، اختراع، خیالات، جذبات اور بطونِ انسان کو ظاہر کرتی ہے۔''

''نیچر اینڈ ایلیمنٹ آف پوئٹری''

ہم اِن صاحب سے یہ پوچھنا چاہیں گے کہ مذاق، اختراع، خیالات، جذبات اور بطونِ انسان کو ظاہر ایک پینٹنگ، موسیقی، ناول اور افسانے سے بھی کیا جاتا ہے اور اُن کے لیے بھی متوان اور تخیلی زبان کی ضرورت ہے۔ پھر یہ شعر ہی کے لیے مخصوص کیوں ہے؟

''شاعری موضوع کے مناسب مجمع زبان بلکہ بحر میں اُن اشیا کا جو پُر معنی ہوں، تخیلی اور جذباتی اظہار یا ایما ہے۔''

سی ایم گیلے، دی پرنسپل اینڈ پراگرس آف انگلش پوئٹری

یہ تعریف اتنی گنجلک ہے کہ خود بیان کرنے والا بھی اِسے سمجھنے سے قاصر ہے اور بحر یا وزن تو شعر کی تعریف سے ویسے ہی باہر تصور کیے جاتے ہیں۔

''شاعری مسرت زا صنعت گری ہے، جس میں تخیلی حقائق خاص زبان میں ادا کیے جاتے ہیں۔''

''جے کورتھوپ'' دی لبرل مومنٹ اِن انگلش لٹریچر

مان لیا شاعری مسرت پہنچاتی ہے، مگر آپ کی تعریفِ شعر سے کہاں ثابت ہوتا ہے کہ یہ کیسے بنتی ہے اور دوسری بات یہ کہ شاعری کے علاوہ بھی دیگر فنون مسرت زا صنعت گری کا درجہ رکھتے ہیں اور خاص زبان تو آسمانی صحیفوں کی بھی ہے۔ مختلف شعبدہ گر بھی اسی طرح کی خاص زبان استعمال کرتے ہیں۔

شعر کے متعلق مغربی مفکرینِ شعر کی یہ تمام تعریفیں گنجلک، الفاظ کا شتر گربہ یعنی انتہائی مبہم، مغالطے میں ڈالنے والی اور غیر واضح ہیں، جنہیں شعر فہمی کے ایک طالبِ علم کو نہ صرف سمجھنے میں دقت ہوتی ہے بلکہ پریشانی میں مبتلا کر دینے والی ہیں۔ وہ اِن بیان کردہ شعر کی تعریفوں سے مرعوب تو ہو سکتا ہے، مطمئن نہیں۔

چلیے جاتے جاتے ہم آخر میں مغربی مفکر H. M Lidol کی کتاب Scientific Study of Poetry سے شعر کی موجود تعریف کو لیتے ہیں اور دیکھتے ہیں، وہ کیا کہنا چاہتے ہیں، وہ لکھتے ہیں:

''شاعری ادب ہے، جو عام طور سے انسان سے گہرا اور اعلیٰ علاقہ رکھتا ہے۔ انسانی دلچسپی کے جز کے علاوہ اس میں جمالی دلچسپی بھی بدرجہ اتم موجود ہوتی ہے، کیوں کہ اِن لوگوں میں، جن میں تفکر کا ذریعہ ایسی زبان ہے، جس میں شعر لکھا جاتا ہے، رفتہ رفتہ جمالی حسن کے ایسے نفیس سانچے تیار ہو جاتے ہیں کہ خیالات کو حسن کا ترانہ رنگ عطا کر کے پڑھنے والوں کے قلوب کو متاثر کر سکتے ہیں۔''

ص نمبر ۹، ۱۰ اُردو شاعری کا فنی ارتقا

یہ ایک ایسا مبہم اور پسماندہ بیانیہ ہے، جو ہر صنفِ ادب پر متواتر پورا اُترنے کی صلاحیت بھی رکھتا ہے اور اگر اس سے مطلقاً اختلاف کیا جائے تو اِس کے اندر اُس اختلاف کی مطلق اور حتمی گنجائش بھی موجود ہے چنانچہ اپنی نامکمل تشریح اور احساسِ تنبیہ کے باوصف اِسے لائقِ بحث نہیں سمجھا جائے گا۔

مشرقی مفکرینِ شعر کی آرا

درج بالا مغربی مفکرین اور نقادوں کی آرا میں ایک بات شعر کے لیے جو یکساں بیان ہوئی ہے، وہ ہے اِس کی جمالیت، جو مسرت پیدا کرتی ہے اور یہ کہ وہ متوازن تخیلی زبان ہے، جو انبساط کا پیوند صداقت کے ساتھ لگاتی ہے، اور مسرت پہنچاتی ہے۔ اِس کے بعد ہم شعر کے متعلق کچھ مشرقی نقادوں کی آرا کو دیکھتے ہیں۔ ابنِ سینا ایک جگہ شعر کی تعریف کرتے ہیں، وہ خطابت اور شعر پر بحث کرتے ہوئے دونوں کو علمِ منطق میں داخل کر دیتے ہیں، کہتے ہیں:

''منطق کی غایت تصدیق پہنچانا ہے، اگر یہ تصدیق یقینی ہو تو برہان ہے، اگر اس سے صرف ظن حاصل ہو تو یہ خطابت ہے۔ شعر کا مقصد صداقت کی براہِ راست تلاش نہیں ہوتی لیکن اس میں تصدیق کا قائم مقام ضرور ہوتا ہے، جس سے نفسِ انسانی میں انبساط کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔''

''علم ادب''، شحنو ایسیوعی، بیروت ۱۹۶، جز ثانی ص ۵

اِس تعریف پر ہم تبصرہ نہیں کریں گے کیوں کہ بیان واضح ہے مگر ہیئتِ شعر کا سُراغ اِس میں بھی نہیں لگایا جاسکتا کہ وہ کیا ہوتا ہے؟

فارسی میں شعر کی تعریف سب سے زیادہ علمی انداز میں نظامی سمرقندی نے کرنے کی کوشش کی ہے، جسے اگرچہ جامع تعریف نہیں کہا جاسکتا لیکن درج بالا مغربی اور مشرقی نقادانِ شعر سے قدرے بہتر ہے، وہ لکھتے ہیں:

''شاعری ایسی صنعت ہے جس کی بدولت موضوعات کی ترتیب سے چھوٹی چیز

بڑی اور بڑی چیز چھوٹی کر کے دکھائی جا سکتی ہے اور اچھی چیز کو بدنما اور بری چیز کو خوش نما ثابت کیا جاتا ہے تا کہ انسان کے جذبات مشتعل نہ ہوں اور طبیعت پر انبساط ہو اور انقباض کی کیفیت طاری نہ ہو اور یہ دنیا میں مہتمم بالشان کارناموں کا سبب ہے۔"

چہار مقالہ باب شاعری ادبیاتِ ایران

شعر کی ہیئت کے متعلق درج بالا مشرقی اور مغربی تمام تعریفیں نامکمل، مبہم اور کنفیوژن سے بھری ہوئی ہیں۔ اگر اِن تعریفوں کو صحیح مان بھی لیا جائے کہ شعر فلاں کام کرتا ہے، انبساط اور مسرت پہنچاتا ہے یا حیات کی تبدیلی ہیئت کرتا ہے تو یہ شعر کی صفات ہیں، اُس کی تعریف ہرگز نہیں۔ اس سے یہ بالکل پتا نہیں چلتا کہ شعر کیا ہے؟ یہ تو ایسے ہی ہے کہ ہم کسی سے پوچھیں کہ بارہ سنگھا کی شکل کیسی ہے تو وہ ہمیں بتانا شروع کر دے کہ وہ تیز دوڑتا ہے، اُس کی چھلانگ پندرہ فٹ تک اُونچی ہوتی ہے، وہ گھاس کھاتا ہے، جنگلوں میں رہتا ہے وغیرہ۔ اِن تفصیلات میں اُلجھا کر اگر وہ بارہ سنگھا کی شکل کی وضاحت سے گریز کر جائے، تو یہی سمجھا جائے گا، کہ انھوں نے بارہ سنگھا کو خود نہیں دیکھا یا وہ اُس کی شکل وصورت سے نابلد ہیں، دیگر یہ کہ تمام تر معلومات کا انحصار علم پر ہے، مشاہدے پر ہرگز نہیں۔ بالکل اسی طرح ان تمام تعریفوں سے کہیں سراغ نہیں ملتا کہ شعر کیا ہوتا ہے؟ کیسا ہوتا ہے؟ اور کیوں ہوتا ہے؟ اگر چہ درج بالا جتنی بھی تعریفیں ہمارے سامنے آئی ہیں، اِن میں انبساط اور مسرت شعر سے حاصل کرنا ضروری قرار دیا گیا ہے اور تمام علمائے نفسیاتِ شعر اِس بات پر متفق ہیں کہ خوشی، مسرت، انبساط، نشاط، المیہ کی کیفیات کا تعلق انسان کے اندر چھپی ہوئی حسِ جمال کی وجہ سے پیدا ہے۔ یہی جمالیاتی حِس ہی اُن کیفیات کو متحرک کرتی ہیں۔ اگر شعر میں یہ خوبی ہوگی تو آپ کے اندر تمام وہ حسیں بیدار ہو جائیں گی، جو آپ کی ذوقِ جمال کی آئینہ داری کریں گی ورنہ شعر جمالیاتی خوبیوں سے ماورا ہوگا۔ یہ سب باتیں تو ہمیں بھی تسلیم ہیں اور جانتے ہیں کہ ایک شعر خوشی، انبساط اور مسرت دیتا ہے، لیکن اِن باتوں یہ سے کہاں پتا چلتا ہے کہ شعر کیسے بنتا ہے اور کیا ہوتا ہے۔ اگر خوشی اور انبساط ہی شعر کا خاصہ ہے تو ہمیں وہ ایک کہانی، تصویر، موسیقی اور کسی بھی قسم کے فن پارے سے حاصل ہو سکتی ہے، تو کیا ہم اُن سب کو بھی

شعر کے زمرے میں شامل کر دیں گے؟ آپ کہیں گے، ہرگز نہیں، تو سوال پھر وہیں موجود ہے کہ شعر کیا ہے؟

ہماری نظر میں شعر کیا ہے؟

شعر کی مثال ایک ایسی پوٹلی کی ہے کہ اُس پوٹلی کا کپڑا باریک ریشم یا کمخواب کے مہین تاروں سے بُنا گیا ہے، جس میں مختلف رنگوں کے، الماس، یاقوت، زمرد، نیلم، عقیق، ہیرے اور اِسی طرح کے دوسرے موتی بندھے ہیں۔ یہ کپڑا خود بھی جاذبِ نظر اور دل کو لبھانے والا اور دماغ کو تازگی اور نشاط دینے والا ہے۔ اُس کے اندر بندھے حسین اور ترشے ہوئے موتیوں کے نکھرے اور متناسب جسم کپڑے کی باریکی کے سبب کچھ دُھندلے سے نظر آ رہے ہیں۔ کبھی آپ کی نظر کپڑے کے نفیس اور اُجلے تاروں کی چمکتی سطح کو دیکھتی ہے، کبھی پوٹلی میں بندھے اُن موتیوں کے عکس کو ٹٹولتی اور جھانکتی ہے اور لطف اُٹھاتی ہے، جو ابھی پوٹلی میں بندھے ہونے کی وجہ سے واضح نظر نہیں آ رہے لیکن مہین پردوں میں اُن کی دُھندلی جھلک اچھی ضرور لگ رہی ہے۔ اب آپ پوٹلی کی گرہ کو کھول دیتے ہیں اور موتی آپ کے سامنے مکمل واضح شکل میں بکھر جاتے ہیں۔ اُن کے رنگ، اُن کی شکلیں، اُن کے لمس کا چکنا پن اور آپ کے دماغ میں اُن موتیوں کے بارے میں پیدا ہونے والا ایک دوسرے سے برتری کا احساس فوراً آپ کو اپنی گرفت میں لے کر انبساط، مسرت، اور سرخوشی میں لے جاتا ہے۔ کبھی اُس میں موجود یاقوت آپ کو اپنی طرف متوجہ کرتا ہے، جس کی گہری سُرخی میں لہو کا احساس بھی شامل ہے، لالے کے پھول کا احساس بھی ہے، سیاہی مائل شہلا آنکھ کی لالی بھی در آئی ہے، شفق پر اُبھری سُرخیوں کا لطف بھی پھیلا ہے اور خود اُس کی صورت کے ساتھ قیمت کا اندازہ بھی آپ کو مرعوب کر رہا ہے۔ اور ان تمام احساسات سے مختلف سطحوں پر مختلف مناظر جو آپ کی آنکھوں میں پیدا ہوتے ہیں، وہ آپ کو فطرت کی مصوری کی طرف لے جاتے ہیں، کبھی آسمانی شفق دکھاتے ہیں، کبھی باغِ گل اور کبھی سُرخ لہو میں ڈوبے ہوئے شہدا۔ پھر اچانک آپ کی نظر پھسل کر ہیرے پر اٹک جاتی ہے، اُس کے ساتھ بھی وہی لیکن یاقوت سے ذرا مختلف احساسات آپ کو گھیر لیتے ہیں، یعنی چمک کی تیزی، شعاعوں کے عکس اور عکسوں کو چھاننے کی صلاحیت اور اُس کا بطور زیور کے چندھیا دینے والی کیفیت اور امارت کی شر

خوشی کا احساس بدل بدل کر آپ کو فرحت پہنچاتا ہے۔اِس طرح آپ کو اُس پوٹلی اور اُس میں بندھے ہوئے، اُس کے بعد بکھرے ہوئے موتیوں کا حسن وقفے وقفے سے نئی نئی صورتوں میں ہر دفعہ اچھوتی مسرت اور پُر کیفیت سرشاری سے گزارتا ہے۔

اب ایک ایسی پوٹلی ہے کہ اُس کے اندر صرف مختلف سائز کے یاقوت بندھے ہیں۔اُس پوٹلی اور اُس کے یاقوتوں کے حسن کی اپنی دنیا اور حقیقت ہے، جو اگرچہ پہلی دنیا سے اور پہلی حقیقت سے مختلف ہے مگر قوتِ احساس سے پہلی دنیا اور اُس کی حقیقت کی طرح ہی لبریز ہے۔ کوئی بڑے حجم کا یاقوت ہے، کوئی چھوٹے حجم کا ہے، کوئی سیاہی مائل سُرخ رنگ کا ہے کوئی اناری یاقوت ہے۔اِن کے رنگ آپس میں بھی ایک دوسرے کے ساتھ منعکس ہوتے ہیں اور ناظر کی عکسی تصویروں کو بھی اُسی طرز پر بدلتے ہیں۔اِن کی مختلف تراش اور وضع بھی ایک دوسرے سے غیر شعوری احساسِ برتری کو پیدا کرتی ہے، جو بار بار ہزار طرح سے آپ کے اِحساس کو مہمیز کرتی ہے اور سرشار ویسی ہی بے پناہ قوت سے کرتی ہے، جیسی پہلی اور مختلف پتھروں کی سرشاری اور مسرت کے دوران ہوئی تھی مگر ایک نامحسوس سے بدلے ہوئے احساس کے ساتھ۔یعنی اِن کا ایک ہلکے سے فرق کے ساتھ ایک ہی رنگ اور مختلف سائز اور صورتیں ایک دوسری طرح کے انبساط کا باعث ہیں۔

اب ہم پوٹلی کے ریشم اور کم خواب کے تاروں سے بُنے ہوئے کپڑے کو شعر کی بیرونی صورت یا ہیئت کہہ لیں، جس میں بحر، قافیہ، ردیف اور الفاظ کے ساتھ حروف کے ٹانکے لگا کر اُن کی بندش کا اہتمام کیا گیا ہے کہ یہ خارجی لباس جتنا خوبصورت ہو، اتنا ہی بہتر ہے، کیوں کہ انسان کی اولین نظر بیرونی ساخت ہی پر پڑتی ہے اور اُس پوٹلی کے اندر بندھے پتھروں اور موتیوں کو معنی، صوت اور تخیلات تصور کر لیں، جو مختلف صورتوں، اصوات اور رنگوں کے سبب، کائنات کی خارجی بلندیوں سے آنکھوں اور سماعتوں سے راہ پا کر دل و دماغ کی زمینوں پر اُترتے ہیں اور اُن کو مسرت و انبساط اور سرشاری سے دوچار کر کے جذبات کی سرخوشی میں لے جاتے ہیں۔اُن قیمتی پتھروں اور موتیوں کے بیچ (جب وہ بالکل کھل کر ہمارے سامنے آ جائیں) چھپے ہوئے معانی وہ لمس ہیں، جو ہمارے احساسات کو کبھی لہو کے رنگ اور ذائقے سے روشناس کراتے ہیں، کبھی چمک کی منعکس شدہ روشنی سے جلا بخشتے ہیں، کبھی سبز طراوتوں سے آنکھوں اور دل کا شعور بڑھاتے

ہیں، کبھی شفقی کا دیباچہ پڑھاتے ہیں اور کبھی پھول کی لطافت سے سفر کراتے ہیں اور بدل بدل کر احساس کی نئی صورتیں پیدا کرتے ہیں۔ فرق اِتنا ہے کہ پتھر کے موتی بنے بنائے ہوتے ہیں، بس اُن کو تراش کر اُن کا اصلی رنگ اور صورت نکالنی ہوتی ہے، جب کہ لفظوں کی معنویت کے موتی بنانے بھی خود ہی پڑتے ہیں، رنگ بھی خود ہی نکھارنے ہوتے ہیں اور تراش کر شکلیں بھی خود ہی تیار کرنا پڑتی ہیں۔ اسی لیے اکثر شعرا یا یوں کہہ لیں کہ جعلی جوہری مختلف قسم کے خزف اور کنکر جمع کر کے اُنہیں ہیرے سمجھ لیتے ہیں، جنہیں عوام میں تو شاید اُن کی ناسمجھی کی وجہ سے وقتی قبولیت مل جائے (جو جلد ہی اُن کا رنگ بگڑنے کے سبب ختم بھی ہو جاتی ہے) مگر ایک اصلی جوہری کی نظر میں وہ بے وقعت پتھروں اور سنگریزوں کے سوا کچھ نہیں ہوتے۔ اِس لیے شعر وہ ہوتا ہے، جو متناسب اور موزوں الفاظ اور حروف کی بُنت سے تیار ہوئے کپڑے کی پوٹلی کہ اُس کے اندر تہہ در تہہ معانی کے قیمتی اور حساس موتی ہیں۔ اگر وہ پوٹلی بندھی رہے تو اُس کے کپڑے کی فریبِ نظر ہیئت اور باہر سے نظر آنے والے دھندلے موتیوں کی مہین شکلیں دیکھنے میں بھلی لگیں، اگر پوٹلی کھلے تو اُس میں موجود تہہ در تہہ معنی کی صورتیں جذبہ و احساس کے ساتھ دل و دماغ کو فرحت پہنچائیں، کیوں کہ الفاظ کا معانی، صوت، ہیئت، اور رنگوں کے ساتھ وہی ربط ہے، جو روح کا بدن کے ساتھ۔ بس یہ شعر ہوتا ہے۔ اِس کے بارے میں آگے چل کر ایک نئی بحث کا آغاز ہوگا کہ ہر شعر کی صورت ایک ہی درجے پر احساس اور جذبے کو کیوں مہمیز نہیں کرتی؟ یعنی اجتماعی طور پر ایک مکمل اور ناقص شعر یا کم درجے کے شعر میں کیا فرق ہوتا ہے لیکن اس سے پہلے ایک وضاحت ضروری ہے۔

ایک مکمل شعر کا بیانیہ

شعر ایک جمالیاتی فن کا چہرہ ہے، جیسا کہ پہلے اِس کے متعلق ہم نے وضاحت کی ہے کہ بقول حالی متخیلہ اور ممیزہ کے باہم متوازن ملاپ سے مل کر بنتا ہے، جس میں الفاظ ماہیت کا کام دیتے ہیں، جو معنی کے ساتھ رنگ و نور کو جمع کر کے ایک شکل دیتے ہیں۔ یہ شکل جتنی خوبصورت اور دلآویز ہوگی اور اُس کے اندر چھپے ہوئے معنی کی پرتیں جتنی نازک اور تہہ در تہہ ہوں گی، اُسی قدر ہمیں انبساط اور روحانی مسرت سے دوچار کرے گی، بصورتِ دیگر ہمارے ذوقِ جمال پر گراں گزرے گی یا اپنے اثر کو دیر پا برقرار نہیں رکھ سکے گی۔

ناقص شعر کیا ہے اور وہ اپنا اثر دیر پا کیوں برقرار نہیں رکھ سکے گا؟ اس بحث میں جانے کے لیے ہمیں واپس اُسی Widdowson کے بیان کی طرف جانا ہوگا لیکن ٹھہریں اِس سے پہلے ہم وہ شعر درج کر دیں، جس کی بنا پر اُس نے یہ اعتراض اُٹھایا تھا کہ قبرستان پر لکھی گئی تحریروں کے برخلاف شاعری ایک غیر روایتی زبان ہے۔

His memory is dear today

As in the hour be passed away

اُس کی یاد آج اتنی ہی عزیز ہے

جیسا کہ اُس وقت تھی جب وہ فوت ہوا

LrnestC. Drapeq Erms Died 4 - 1 - 38

وڈسن یہ بات واضح کرنا چاہتا ہے کہ عام طور پر ایسی لفاظی کو بھونڈی لفظی کندہ کاری کہہ کر رَد کیا جا سکتا ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ ایسے الفاظ کسی بچھڑنے والے عزیز کے ساتھ خلوص اور عقیدت کے رشتے کا اظہار تو کر سکتے ہیں لیکن آرٹ کا درجہ اختیار کرنے کی اہلیت نہیں رکھتے یا دوسرے لفظوں میں شعر نہیں بن سکتے۔ اُس کا خیال ہے، چوں کہ یہاں عام اور روز مرہ کی زبان کو سادگی سے استعمال کیا گیا ہے، جو شعر کے محاورے سے دور جا پڑی ہے اور استعارہ نہیں بنا پائی۔ اِن لائنوں میں اصل شاعرانہ اظہار اور استعاروں کی تراکیب کے استعمال کرنے کی بجائے زبان کا استعمال اُس جگہ پر مخصوص کر دیا گیا ہے، جہاں یہ تحریر کندہ کی گئی ہے۔ اِس کے سبب شعر قبرستان کا مرہونِ منت ہو کے رہ گیا ہے کہ اِس کا مزہ یا لطف مرنے والے کی قبر پہ کھڑا ہو کے ہی اُٹھایا جا سکتا ہے۔ جب کہ خالص شعر کسی بھی مقام پر آپ کی جمالیاتی حِس کو متحرک کرنے کی قوت رکھتا ہے، وہ کسی جگہ یا مخصوص مقام کا مرہونِ منت نہیں ہوگا۔ ہاں البتہ قاری یا سامع اگر اُس شعر کو سن کر خود جگہ یا مقام اپنے تخیل میں پیدا کر لے تو یہ شعر کی خوبی ہے۔

وڈسن کی یہ بات جُزوی طور پر تسلیم کی جا سکتی ہے مگر مطلقاً ایسا ہونا ممکن نہیں ہے، کیوں کہ وڈسن نے جن بنیادوں پر شعر کے متعلق اپنی رائے پیش کی ہے، وہ جامد اور غیر لچک دار ہیں۔ اِس معاملے میں وہ زمان و مکان، زبان و بیان اور اُن میں وقوع پذیر ہونے والے تغیرات کو مطلق نظر انداز کر گیا ہے، اِس لیے ہمارا یہاں اِن صاحب سے کچھ اختلاف ہے۔ کسی بھی علاقے کا شخص

اپنے علاقے کی سال ہا سال میں پیدا ہونے والی مخصوص، فضا، ماحول، زبان، تہذیب اور کلچر کے سبب خوشی اور انبساط اور فنونِ لطیفہ سے محظوظ ہونے کے پیمانے دوسرے علاقے سے الگ کر لیتا ہے۔ ضروری نہیں کہ ہر جگہ ایک ہی طرح کے رنگ پسند کیے جاتے ہوں، ایک ہی طرح سے موسیقی اور مصوری سے محظوظ ہوا جاتا ہو۔ چنانچہ فنونِ لطیفہ کو پرکھنے کے لیے علاقوں کی آب و ہوا، ثقافت، سماج اور تاریخ کے اختلاف کے سبب پیمانے بھی مختلف بنانے پڑیں گے۔ ہوسکتا ہے، جس کو وہ بھونڈی لفاظی کہہ رہا ہے، وہ وہاں کی زبان میں استعارے کا درجہ اختیار کر گئی ہو اور قاری ثقافت اور تہذیب کے اختلاف کے باعث زبان میں تہہ در تہہ چھپی رمزوں سے مکمل واقف نہ ہونے کے سبب اُس تحریر کی زبان سمجھنے سے قاصر ہو۔ اکثر چیزیں علاقائی بُعد اور دُوری کے سبب ہم اِس لیے بھی سمجھنے سے قاصر رہتے ہیں کہ دو متوازی خطوں اور علاقوں میں لوگ یا چیزیں بالکل ایک ہی پیشے اور شعبے سے منسلک ہونے کے باوجود اپنی کیفیتیں اور احساس ایک دوسرے کی ضد کے طور پر یا مختلف رکھتے ہیں، جن کو پرکھنے اور سمجھنے کے لیے پیمانے بھی الگ اور مختلف ہوں گے مثلاً برِصغیر کا چرواہا محنت، مصیبت اور تھکے ہارے انسان کی علامت ہے، جسے تمام دن جدو جہد اور بھیڑ بکریاں ہانکتے ہوئے، دھوپ میں مارے مارے پھرنا ہے، جبکہ یورپ کا چرواہا وہاں پر ایک رومان اور خوبصورتی اور آزادی کی علامت سمجھا جاتا ہے، جسے معاشی فراغت کے ساتھ جنسی آسودگی کے لیے محبوبہ کا پہلو بھی دستیاب ہے۔ جس کے ارد گرد محنت اور مصیبت کی کوئی گزر نہیں، پھر یہ کیسے ممکن ہے کہ دونوں کو ایک ہی سیاق وسباق میں بیان کیا جائے اور ایک ہی احساس سے گزارا جائے، دونوں کے ذکر سے قاری کس طرح ایک جیسی کیفیتوں سے دوچار ہوسکتا ہے؟ لامحالہ ہمیں دونوں کے لیے دو الگ پیمانے بنانا ہوں گے، جس کے لیے علامتیں اور استعارے دو علاقائی بُعد اور دُوریوں کو سامنے رکھ کر استعمال کرنا ہوں گے۔ ہاں یہ ضرور ہے، اگر قاری غیر تہذیب و ثقافت اور غیر علاقے سے وابستہ ہونے کے باوجود اُس علاقے اور تہذیب اور زبان پر اپنے سال ہا سال کے مشاہدے کی وجہ سے دسترس رکھتا ہو اور زبان و بیان میں چھپی رمزوں اور تہہ در تہہ مرکزی اور مضافاتی استعاروں سے ویسے ہی محظوظ ہو رہا ہو، جیسے اپنی تہذیب اور ثقافت کے پس منظر میں لکھی گئی شاعری سے ہوتا ہے تو یہ عالمگیریت کی دلیل ہوتی ہے لیکن ادب اور شعر ایک ایسا پیچیدہ معاملہ ہے، جس کے بارے میں حتمی رائے اور مطلق حکم لگانا ایک سخت غلطی کے

مترادف ہے۔ پھر یہ کہ کچھ چیزیں وقت گزرنے کے ساتھ اپنا اثر اور کیفیتیں تبدیل کر لیتی ہیں۔ حسن قبح میں اور قبح حسن کی جگہ لے لیتا ہے۔ اب یہ ہے کہ وڈسن کے اس مغالطے کو اِس طرح دُور کیا جا سکتا ہے کہ قبرستان پر لکھی گئی تحریر اگر اپنے سیاق اور سباق میں ایسے استعارے لے کر سامنے آتی ہے، جو مقامی شعری رویوں میں معمول کی تاریخِ تدفین کی بجائے ایک لازوال نوحے کی شکل اختیار کر لے تو وہ یقیناً شعر ہی ہوگی، وہ اگر قبرستان یا عزیز کی قبر پر کھڑے ہو کر پڑھی جائے تو اُن کی معنویت کے ساتھ جمالیات میں بھی گراں قدر اضافہ کا باعث ہو، یا یوں کہیں کہ اُن سے محظوظ ہونے کا لمحہ زیادہ موثر ہو، چاہے وہ شاعرانہ عبارت یا تحریر قوافی اور ردیف سے مبرا ہی کیوں نہ ہو اور چاہے وہ کہنے والے نے شعر نہ ہی کہا ہو۔ اِس کی مثال کے لیے ہم چند جملے یہاں درج کریں گے جو علیؑ ابنِ ابی طالب نے اپنی زوجہ فاطمہؑ بنتِ محمد ﷺ کو دفن کرتے ہوئے کہے تھے،، یہ عبارت عربی میں ہے، ظاہر ہے ہم اس کا ترجمہ اُردو میں پیش کر رہے ہیں، جس کی وجہ سے لہجے کی وہ گھلاوٹ، جو اصل عبارت میں ہے، یہاں نہیں آسکے گی لیکن صاحبِ ادب اور بصیرت رکھنے والے یقیناً ہمارے مدعا تک پہنچ جائیں گے، ملاحظہ ہو:

> یارسول اللہ (صلی اللہ علیک وسلم) میری طرف سے اور آپ کے پہلو میں اُترنے والی آپ کی بیٹی کی جانب سے سلام ہو۔ آپ کی برگزیدہ بیٹی کی رحلت سے میرا صبر جاتا رہا، توانائی نے ساتھ چھوڑ دیا۔ مجھے آپ کی مفارقت کے صدمہ پر صبر کے بعد اِس مصیبت پر بھی رُکنا پڑے گا۔ اے وہ کہ جس کی روح نے اُس وقت جسم سے مفارقت کی جب سر میری گردن اور سینے کے درمیان تھا۔ اب یہ امانت پلٹا لی گئی، گروی رکھی ہوئی شے چھڑا لی گئی۔ میرا غم بے پایاں اور راتیں بے خواب ہو گئیں۔ مجھ پر ظلم ڈھانے والوں نے ایکا کر لیا، حالاں کہ ابھی آپ کے تذکروں سے زبانیں بند نہیں ہوئی تھیں۔ آپ دونوں پر میرا سلامِ رخصت ہو۔ یہ ایسا سلام ہے، جو دل کی تنگی سے نہیں، نہ ملول اور تاسف کرنے والے کی طرف سے ہے۔ اب اگر میں اس جگہ سے پلٹ جاؤں تو اس لیے نہیں کہ میرا دل

بھر گیا ہے، اگر ٹھہرا رہوں تو اس لیے نہیں کہ مَیں اُس وعدے سے بد ظن ہوں، جو اللہ نے صبر کرنے والوں سے کیا ہے۔

نہج البلاغہ، خطبہ نمبر ۲۰۰

اگر چہ یہ کلمات علی ابنِ ابی طالبؑ نے ایک مخصوص موقع کی مناسبت سے کہے ہیں لیکن لفظوں کی تکریم میں موزونیت کا اتنا عمیق اور واضح استعمال ہے، جو درد اور جدائی کے رنج و الم کا نوحہ بن گئے ہیں اور ہر ایسے عزیز کی فرقت کا بیانیہ ہے، جس کے ساتھ اخلاص اور محبت کا بے پایاں رشتہ ہے۔ جہاں حساس اور مہذب انسانوں کی بستی ہوگی، یہ جدائی کے درد کا بیان کائنات کی حدود کو سمیٹ کر اُنھیں ایک کر دے گا۔ یہ خطبہ ایک نثری پیرایہ ہے، جس میں اگر چہ شاعری کے اُن اصولوں کا شعوری طور پر خیال نہیں رکھا گیا، جو مبادیاتِ شعر میں شمار ہوتی ہیں لیکن اگر شعر کے جدید مفہوم کو لیا جائے، جس میں بحر اور قافیہ، ردیف کو چند لمحے ایک طرف رکھ دیا جاتا ہے تو اِن کلمات کو ہم شعر ہی کے دائرہ میں داخل کریں گے، جہاں اِستعارہ شعر کے مفہوم کا مرکزی بیانیہ بن جاتا ہے۔

پتا چلا کہ قبرستان میں کتبوں پر لکھی گئی تحریر بھی اگر مقامی زبان و محاورے کے وجود سے بڑے المیے کو بیان کرنے کی طاقت رکھتی ہے، جس کے بعد وہ المیہ پورے عالم اور خطوں کے لیے مرکزی نوحے کا درجہ اختیار کر لے تو وہ بڑی سطح کی شاعری ہی کہلائے گی کیوں کہ وہی اپنے اندر گہری جاذبیت کی حامل قوت رکھتی ہے اور جاذبۂ دل ہونا ہی انبساط اور مسرت کا دوسرا نام ہے، جو کہ اصل میں المیہ ہی کی قسم ہے، نہ بے وجہ کے ڈھول تاشے پیٹنا، یا بے حساب دولت حاصل کر لینا۔ اگر کوئی تحریر شعر کے مبینہ تقاضے پورے نہیں کر رہی تو چاہے قبرستان کے کتبوں کی بجائے سبع معلقات کے بوسیدہ چمڑوں سے دستیاب ہو شعر نہیں کہلائے گی۔

اگر چہ اِس کی مزید وضاحت کے لیے ہمارے پاس کربلا کے پس منظر میں لکھی گئی شاعری کی وسیع مثالیں بھی موجود ہیں، جو المیے کے معانی کی بڑی مثالیں ہیں لیکن اُن سے صرفِ نظر کرتے ہوئے ہم یہاں پر مناسب سمجھیں گے کہ راشد کی ایک نظم کا جائزہ لیں، جو اُس نے سبا کو بطور استعارہ استعمال میں لا کر لکھی ہے اور ایک مخصوص فضا کا پس منظر لاتی ہے لیکن یہ نظم قاری کی

جس جمال کو ''سبا'' کی ویرانیوں میں یوں جذب کر دیتی ہے کہ اُس پر ایک سحر طاری ہو جاتا ہے۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ نظم ''سبا'' میں ہی جا کر پڑھی جائے۔ آپ اپنے آرام دہ ڈرائنگ روم میں بیٹھ کر ''سبا'' کی ویرانیوں کے سحر میں گرفتار ہو سکتے ہیں لیکن اگر آپ عین اُسی جگہ کھڑے ہیں، جہاں سے نظم کا حوالہ لیا گیا ہے تو لطف لامحالہ دو چند ہو جائے گا۔ ہو سکتا ہے ایک دفعہ کیفیت کا انجذاب مکان کے میسّر ہونے کی بنا پر زمان کے فاصلے بھی طے کر دے اور محض شاعر کی چند سطریں آپ کے لیے صدیوں کی مسافتیں ہٹا کر وقت سے ماورا کر دیں۔ اتنا ہے کہ قاری سبا، سلیمان، بلقیس اور ہُدہُد کی اساطیری حوالوں سے واقف ہو اور وہاں کی لافانی داستان سے اپنے آپ کو جوڑ چکا ہو۔

سلیماں سر بزانو اور سبا ویراں
سبا ویراں، سبا آسیب کا مسکن
سبا آلام کا انبارِ بے پایاں
گیاہ و سبزہ و گل سے جہاں خالی
ہوائیں تشنۂ باراں
طیور اِس دشت کے منقارِ زیرِ پر
تو سرمہ در گلوے انساں
سلیماں سر بزانو اور سبا ویراں
سلیماں سر بزانو، ترش رو، غمگیں، پریشاں مو
جہانگیری، جہانبانی، فقط طرارۂ آہو
محبت شعلۂ پراں، ہوس بوئے گلِ بے بو
رازِ دہر کم تر گو!
سبا ویراں کہ اب تک اِس زمیں پر ہیں
کسی عیار کے غارت گروں کے نقشِ پا باقی

سبا باقی نہ مہر وئے سبا باقی!
سلیماں سر بزانو،
اب کہاں سے قاصدِ فرخندہ پےَ آئے
کہاں سے، کس سبو سے کاسۂ پیری میں بو آئے

اس نظم میں ہم دیکھتے ہیں کہ بہت سے الفاظ ایک ہی طرح کے معنی رکھتے ہیں۔ ویراں، آسیب کا مسکن، آلام کا انبارِ بے پایاں، گیاہ، سبزہ وگل سے خالی، خشک ہوائیں۔ ناپید بارش، پرندے اپنی چونچیں پروں کے نیچے دبا کے بیٹھے ہوئے، انسان کے گلے میں پھنسی ہوئی پتھر کی گرد اور اِس سب کے ساتھ سلیمان کا گھٹنوں پہ سر رکھ کے بیٹھنا۔ ایک انتہائی تکلیف دہ کیفیت کا احساس پیدا کرتا ہے لیکن کیا ایسا نہیں ہے کہ ہم اِس سب ویرانی وآشفتہ حالی کی نمائندہ لفظیات کو اپنی آنکھوں کے ذریعے دیکھتے ہوئے، اُس ساری کیفیت سے حظ لیتے ہیں اور سر دھنتے چلے جاتے ہیں، حتّٰی کہ ہمیں اچھا لگتا ہے، جب شاعر سلیمان کا نقشہ سر بزانو، ترش وغمگیں، پریشان مُو کی حالت میں دکھاتا ہے۔ اس طرح یہ تمام السیاتی کیفیت انبساط کا باعث بن جاتی ہے اور ہمیں محظوظ کرتی ہے۔

کیا ایسا نہیں ہوسکتا کہ ہم سبا کو ایک قبرستان تصور کر کے اِس نظم کو کتبہ سمجھ لیں، جو درد کی تمام داستان اُجڑنے اور مرنے والوں کے سینے سے نکال کر ہمارے دل میں داخل کر رہی ہے اور ہمیں اپنے اندر کھینچتی چلی جاتی ہے۔ ہم سبا کی ویران وادیوں سے وہ لطف لینے لگتے ہیں، جس میں ایک انسان اپنے آپ کو اِس حد تک جذب کر لیتا ہے کہ اُسی واردات یا واقعے کا حصہ بن جاتا ہے۔ جیسا کہ قاری اِس نظم میں خود کو سلیمان سمجھنے لگتا ہے اور غالب کے درج ذیل شعر کی مانند یہاں وہ لذت، جو الم کے تسلسل اور موزونیت سے حاصل ہو، پیدا ہوگئی ہے۔

سختی کشانِ عشق کی پوچھے ہے کیا خبر
وہ لوگ رفتہ رفتہ سراپا اَلم ہوئے

یوں آپ کہہ سکتے ہیں، کوئی بھی فن پارہ، جسے نظم کیا جا رہا ہو، اگر اپنی موزونیت میں کامل

ہے اور مناسب ٹریجڈی بنتا ہے تو وہ شعر کے درجے میں داخل ہو جاتا ہے، چاہے وہ کتبے کی جگہ درج کیا گیا ہو، قبرستان کے دروازے کی مناسبت سے ہو، بادہ خانے کے ماتھے پر لکھا ہو یا شاہی دربار کی چوکھٹ پر کندہ کیا گیا ہو۔ بس یہ کہ اُسے اِستعارہ سازی کی آرائش میں بڑی احتیاط اور مناسبت سے گزارا جائے، موزونیت میں کامل ہو۔ کیسے کامل ہو؟ یہ بحث کتاب کے اگلے باب میں تفصیل کے ساتھ آئے گی اور ہم بتائیں گے کہ شعر میں استعمال ہونے والی لفظیات کیسے مجسم ہو کر متحرک ہوتی ہیں اور کس طرح جان دار اشیا کا لباس پہنتی ہیں۔ جس طرح جاندار اشیا کا لباس پہنتی ہیں، وہ داستان اُسلوب کی بحث میں بیان کی جائے گی۔ اس لیے پہلے یہ معلوم ہو جائے کہ اُسلوب کی شکل وصورت کیا ہے؟



تیسرا باب

اُسلوب

اُسلوب کی بحث میں داخل ہونے سے پہلے ایک بات واضح کرنا چاہیں گے کہ اس کے تحت کچھ ایسے معاملات بھی زیرِ بحث ہوں گے، جن کا براہِ راست اُسلوب سے اُس طرح سے کوئی تعلق نہیں ہوگا، جس طرح لغوی تفہیم کا اپنے لفظ اور معنی سے ہوتا ہے مگر ہماری وہ بحث ہمیں ایک راستہ ضرور دے گی، جس کے ذریعے ہم اُسلوب کی وادی میں داخل ہوں گے پھر وہاں سے وہی بحث ہمیں اگلی منزلوں کی طرف رہنمائی کرے گی۔ چنانچہ ہم چاہیں گے ہماری اِس گفتگو کو جزوی طور پر نہ سُنا جائے بلکہ مکمل اور تفصیل کے ساتھ توجہ دی جائے۔ اب آیئے بات شروع کرتے ہیں لیکن پہلے اُسلوب کے متعلق سید عابد علی عابد کی کتاب ''اُسلوب'' سے ایک اقتباس پیشِ خدمت ہے، جس میں اُنہوں نے اپنی دانست میں اُسلوب کے معنی واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ اُنھوں نے اُسلوب کے معاملے میں اپنے نظریے کی بنیاد کھُلے طور پر مغربی نقاد پروفیسر مرے کی تعریف پر رکھی ہے اور ستم یہ ہوا کہ پھر وہ اُس سے ہٹ نہیں سکے، نہ صرف اُسی کی مثالوں کو دہرا کر بات آگے بڑھائی ہے بلکہ اپنی جانب سے اُس میں کچھ اضافہ بھی نہیں کر سکے، ہاں طوالتِ مضمون کے لیے بیشتر اقتباسات کو جمع کر دیا ہے، وہ لکھتے ہیں:

پروفیسر مرے نے زوال پذیری سے بحث کرتے ہوئے کلمہ Stistic جس کا ترجمہ اُسلوب کاری کیا ہے، وہ اِس کے مختلف معانی بتاتے ہیں، مثلاً اسلوب کی یہ تعریف کہ مصنف کی مکمل شخصیت کا دوسرا نام اُسلوب ہے۔ بظاہر بہت معنی خیز معلوم ہوتی ہے۔ لیکن تجزیہ کرنے سے تسلی بخش معانی ہاتھ نہیں آتے۔ Henri Beyle (Stendhal) کہتا ہے کہ اُسلوب کے معنی یہ ہیں کہ فن کار کسی سلسلۂ فکر کے اظہار کے وقت وہ کوائف شامل کرے، جو سلسلۂ فکر کے کامل ابلاغ کے لیے ضروری ہیں۔

اس تعریف میں یہ جھگڑے کی بات ہے کہ وہ کون سے کوائف ہیں، جو ضروری ہیں۔غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ، جسے ہم بلاغت کہتے ہیں۔سنڈہل کی تعریف کم وبیش اس سے مطابقت رکھتی ہے یعنی کلام کا مقتضائے حال ہونا لیکن یہاں یہ مشکل ہے کہ کون یہ بات طے کرے کہ مقتضائے حال کن عناصر اور کوائف کا طالب ہے۔

پروفیسر مرے کا یہ خیال درست ہے کہ اگر اسلوب کی سائنٹفک تعریف کرنے کی کوشش کی جائے تو جمالیات اور اصولِ انتقاد دونوں کو کھنگالنا پڑے گا۔اس کے بعد انہوں نے ایسی باتیں کی ہیں جو جانِ کلام ہیں اور اس کتاب کا مغز ہیں۔انہوں نے تین فقرے لکھے ہیں اور انگریزی زبان کے ادیبوں کا ذکر کیا ہے۔ہم اُن کی جگہ اردو ادیبوں کا ذکر کریں۔وہ کہتے ہیں کہ ان تین فقروں پر غور کیجیے (رسائل اور اخبار کے نام بھی میں نے بدل دیے ہیں۔)

ا۔ میں جانتا ہوں کہ پچھلے ہفتے کے امروز میں حالاتِ حاضرہ پر کسی نے نوٹ لکھا تھا۔یہ نوٹ لکھنے والا یقیناً مشفق خواجہ تھا۔اُن کا اُسلوب ایسا ہے کہ گویا کسی نے چھاپ لگا دی ہو۔ اشتباہ سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

۲۔ پچھلی اتوار کو ''مشرق میں مصر اور یہودیوں کی لڑائی کے متعلق جو کچھ اشفاق صاحب نے لکھا، وہ دلچسپ تو ضرور ہے لیکن ابھی اُنہیں لکھنے کا سلیقہ چاہیے۔سرِ دست اُن کا کوئی اسلوب نہیں۔

۳۔ آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ مولانا ابوالکلام آزاد بڑی پیچیدہ ترکیبیں استعمال کرتے ہیں اور مُغلق الفاظ کام میں لاتے ہیں لیکن ان میں ایک صفت ایسی ہے جو اُن کے اِس کام کے طمطراق کے باوجود اور خندہ آور تصنع کے باوصف ان کو مستحقِ احترام بنا دیتی ہے اور اُن تمام عیوب پر پردہ ڈال دیتی ہے۔اُن کے لکھنے کا ایک خاص اُسلوب ہے۔

پہلے فقرے میں اُسلوب جس معنی میں استعمال کیا گیا، اُس کی وضاحت چنداں مشکل نہیں۔

اُسلوب سے مراد کسی لکھنے والے کی وہ انفرادی طرزِ نگارش ہے، جس کی بنا پر وہ دوسرے لکھنے والوں سے معتبر ہو جاتا ہے۔اِس انفرادیت میں بہت سے عناصر شامل ہوتے ہیں۔اگر آپ اس بات کی مشق کرتے ہیں کہ آیئے بوجھیں کہ یہ شعر یا نثر کا ٹکڑا کس نے لکھا تھا تو آپ

بتدریج اتنے مشاق ہوجائیں گے کہ انیسؔ اور دبیرؔ، غالبؔ اور ذوقؔ، میر حسنؔ اور دیا شنکر نسیمؔ کے کلام میں تمیز کرسکیں یا حالیؔ، سرسید اور غالبؔ کے نثر پاروں میں ان کی انفرادیت دیکھ سکیں۔ ممکن ہے، آپ کہیں کہ دیا شنکر نسیمؔ کی مثنوی کا وزن ہی بتادے گا کہ یہ میر حسنؔ کا کلام نہیں لیکن آپ غور سے نسیمؔ کی غزلیں پڑھیں تو جو نمایاں صفات آپ کو مثنوی میں ملتی ہیں، وہ یہاں بھی نظر آئیں گی اور میر حسنؔ کی غزلیں بھی پکار پکار کر کہیں گی کہ ہمارا مصنف کون ہے کیوں کہ نور، رنگ اور خوشبو کی تمثیلات جیسے آپ کو میر حسنؔ کے ہاں ملیں گی۔ دیا شنکر نسیمؔ کے ہاں نہیں پائی جائیں گی۔ اسی طرح دیا شنکر نسیمؔ کی غزل میں بھی مثنوی کا خاص مرصع کاری کا رنگ صاف نظر آئے گا۔

اسلوب ص ۱۰۹، ۱۴۰، ۱۴۱

سیّد عابد علی عابد نے جس طرح اُسلوب کے معنی ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے، وہ اتنے پریشان کُن، غیر واضح اور غیر اطمنان بخش ہیں کہ اُن سے ہرگز ایک طالبِ علم کی تشفی نہیں ہو پاتی۔ اول تو وہ یہی نہیں بتا پائے کہ وہ کون سا طریقہ ہے جو دو لکھنے والوں میں امتیاز کا تجزیہ کر سکے۔ پھر یہ کہ وہ امتیاز کن بنیادوں پر مبنی ہو اور وہ کون سی کسوٹی ہو، جس کے ذریعے ہم اُن دو کو الگ الگ اُسلوب میں بانٹ سکیں اور دو متوازی اسالیب کا حامل قرار دے سکیں؟ ہمارا کہنے کا مطلب یہ ہے کہ۔ جسے اُسلوب کہا جاتا ہے یا کہا گیا ہے، وہ ویسے ہی نظر آنا چاہیے جیسے ہم کسی تصویر کو دیکھ کر کہہ دیتے ہیں کہ یہ بندر کی تصویر ہے اور یہ انسان کی ہے۔ یہ بندر کی اس لیے ہے کہ اِس کے سر کا زاویہ اتنے درجے پر لے جایا گیا ہے اور جبڑوں کا زاویہ اتنے درجے پر ہے جبکہ انسان کے جبڑوں اور سر کے زاویے کے بنانے میں پرکار اِس سے اتنے درجے مختلف قوسوں پر چلائی جاتی ہے، اگرچہ اِن قوسوں کا آپس میں فرق معمولی ہے مگر یہ معمولی زاویے شکل کی ترتیب کو مطلق بدلنے میں کارآمد ہوتے ہیں۔ یہ وہ وضاحت ہے جو قاری کو اصل یقین کی طرف لے کر جاتی ہے۔ ہوسکتا ہے، اس عمل میں وضاحت کی سمت غلط ہوجائے، جو آنے والے وقتوں میں درست بھی کی جاسکتی ہے لیکن عملی طور پر طریقۂ کار کا دکھانا بہرحال ضروری ہے۔ اگر عابد علی عابد ایسا کچھ بھی دکھانے سے قاصر رہے ہیں یا اُن کے وہ نقاد جنہوں نے اُسلوب پر کچھ بے معنی سی گفتگو کی ہے تو ہم اُسے ہرگز اُسلوب کی تعریف نہیں کہیں گے۔ مثلاً دو شاعروں کے ہاں اگر مضامین

استعمال کرنے میں مسلسل اور مستقل اختلاف ہے تو یہ اُسلوب کا اختلاف نہیں ہوگا بلکہ مضامین کا اختلاف کہا جائے گا۔اسی طرح اگر ایک شاعر لفظی رعایتوں کو استعمال میں لاتا ہے اور دوسرا مضامین کی ندرت کا خیال رکھتا ہے، لفظی رعائتوں کو اہمیت نہیں دیتا تو اِسے ہم اُن کی شاعری کے دو بنیادی صنعتوں کے طریقہ کار کے اختلاف کا نام دیں گے اور یہ اختلاف اُن دو مخصوص شاعروں کے ساتھ ساتھ اُس دور کے اور بھی بے شمار شاعر کر رہے ہوں گے مگر کیا ہم اُن سب شاعروں کو صاحبِ اُسلوب کہتے ہیں؟ مثلاً ہم دیکھتے ہیں کہ میر اور سودا کے دور میں صرف دہلی ہی میں چار ہزار شاعر مذکور تھے مگر صرف اِن دو کو صاحبِ اُسلوب کہا جاتا ہے جبکہ دیگر شاعروں کو اُسلوب کا حامل شاعر نہیں گردانا جاتا تھا، حتیٰ کہ میر درد کو بھی ہم کچھ خاص اُسلوب کا حامل نہیں گردانتے، جس نے بہر حال بہت کچھ اپنے ہی مزاج کے مطابق کہا ہے پھر کیا وجہ ہے کہ اُنھیں میر و سودا کی صف میں شامل نہیں کیا جاتا؟ اسی طرح دوسرے بھی کئی شاعر بھلا دیے گئے ہیں حالاں کہ وہ تمام بھی یہی الفاظ استعمال کرتے تھے، یہی تراکیبیں اور اِنھی کا سا محاورہ اور روزمرہ برتتے تھے۔اسی طرح غالب کے دور میں بے شمار شاعر تھے، جو غالب ہی کی طرح فارسی ترکیبوں کے جال بچھانے کی کوشش کرتے مگر تمسخر بن جاتا۔ اُن سے الگ ہو کر اپنے ذاتی رنگ میں بھی بہت سے شاعروں نے لکھنا چاہا اور غالب کو مطعون کر کے سادگی کو وطیرہ بنانے کی کوشش بھی کی، اس کے باوجود اُسلوب ہاتھ نہ آسکا۔ جدید دور میں آئیں تو ہزاروں شاعر دن رات غزلیں نظمیں کہے جاتے ہیں مگر اُن کے اُوپر سے نام ہٹا دیں تو ہرگز خبر نہیں لگتی کہ کس صاحب کا مصرع ہے، یا تو کسی بڑے کے رنگ میں جا پڑتا ہے یا بے شمار آوازوں میں گم ہو جاتا ہے، اِس کے باوجود کہ بڑی رعائتوں اور صنعتوں سے کام لینے کی کوشش کی جاتی ہے مگر اُسلوب تو درکنار، ایک ایسا گنوار پن اور بے جوڑ پیوند لگاتے ہیں کہ سوائے بدہیئتی کے، کچھ ہاتھ نہیں آتا۔ پتا چلا کہ الفاظ کے ظاہری اجسام کے استعمال کرنے کے علاوہ بھی شاعری میں کچھ کرنا پڑتا ہے۔ محض انوکھی تراکیب اور بدعت شُدہ الفاظ سے شاعری نہیں بنتی، نہ اُنھیں اُسلوب کا نام دیا جا سکتا ہے۔اب یہ ہے کہ الفاظ کے ظاہری استعمال کرنے کے علاوہ اور کیا کرنا درکار ہوتا ہے، جس کے بعد اُسلوب کی شکل تیار ہوتی ہے؟ یہی وہ سوال ہے، جو ہم اُٹھا رہے ہیں، جس پر نہ تو عابد علی عابد نے روشنی ڈالی اور نہ کسی اور نقاد نے۔ اُنھوں نے اُسلوب پر بحث کے دوران اِدھر اُدھر کی باتوں میں یہ بتانا ضروری ہی نہیں سمجھا کہ

اُسلوب کی ساختیاتی بنیاد کن عوامل پر مشتمل ہے کہ اُن کو کن مختلف طریقوں سے آپس میں جوڑا جائے تو اُسلوب کا چہرہ نکھر کر سامنے آتا ہے؟

اسی غلط فہمی میں گوپی چند نارنگ صاحب مبتلا ہیں، وہ بھی اُسلوب کی عملی ساخت کی تعمیر پر بات نہیں کرتے اور بنے بنائے اُصولوں کو دہرانے کی کوشش میں بار بار پیچھے مُڑ کر دیکھتے ہیں بلکہ وہ اپنی دیدہ دلیری میں یہ تک فرما گئے ہیں کہ یہ بتانا، اُسلوب کیا ہے؟ اُسلوبیات پر بحث کرتے ہوئے ہمارے دائرہ کار میں ہی نہیں آتا۔ اُن کی کتاب،، ادبی تنقید اور اُسلوبیات،، میں اُسلوب پر مختلف حوالوں سے بات کرتے ہوئے وہ ایک واقعے کو درج کرتے ہیں۔

اُسلوبیاتی تجزیوں پر اعتراض کیے جاسکتے ہیں، ان کی ایک مثال مائیکل ریفائٹر کا وہ مضمون ہے، جس میں بودلیر کے سانیٹ کے رومان جیکب سن اور کلاوَڈ لیوائی سٹراس کے تجزیے سے بحث کی گئی ہے، ملاحظہ ہو

ریفائٹر نے سوال اُٹھایا تھا کہ اُسلوبیات یہ تو بتاسکتی ہے کہ مختلف لسانی خصائص میں سے کسی فن پارے کے امتیازی خصائص کیا ہیں لیکن اِس کا فیصلہ کیسے کیا جائے گا کہ وہ کونسے بنیادی خصائص ہیں، جو کسی فن پارے کو جمالیاتی اعتبار سے زیادہ موثر بناتے ہیں اور اُن کا تعین کس طرح کیا جائے گا؟ اِس کا جواب بعد کے ماہرینِ اُسلوبیات نے یہ دیا کہ یہ اعتراض ہی دراصل غلط توقعات پر مبنی ہے کیوں کہ اُسلوبیات اس طرح سے جمالیات سے علاقہ نہیں رکھتی، جس طرح ادبی تنقید رکھتی ہے۔ اُسلوبیات کے پاس خبر ہے نظر نہیں، جمالیاتی قدر شناسی اُسلوبیات کا کام نہیں۔ اُسلوبیات کا کام بس اِس قدر ہے کہ وہ لسانی امتیازات کی حتمی طور پر نشاندہی کرے۔ اُن کی جمالیاتی قدر ادبی تنقید کا کام ہے۔ اُس کی توقع ادبی تنقید سے کرنا چاہیے نہ کہ اُسلوبیات سے۔

ص ۱۹، ادبی تنقید اور اُسلوبیات

لیجیے تمام قصے کا ٹنٹا ہی نکل گیا، اگر ریفائٹر کے سوال کو صرف بعد کے علمائے اُسلوبیات ہی

ناجائز ٹھہراتے تو اور بات تھی مگر یہاں تو گوپی چند نارنگ صاحب اُن سے بھی یہ کہہ کر، دو ہاتھ آگے نکل گئے ہیں کہ اُسلوب کی ساخت بتانا اُسلوبیات کے دائرہ کار ہی میں نہیں آتا، جسے وہ مغربی نقادوں کی بات کو دلیل بنا کر ہوا میں اُڑا رہے ہیں۔ گویا گوپی چند نارنگ اِس بات سے ہاتھ اُٹھا چکے ہیں کہ ہم یہ نہیں بتا سکتے، اُسلوب کیسے بنتا ہے، اور وہ کون سی کسوٹی ہے، جو اِس تجسیم کی نشاندہی کرتی ہے، اُس کسوٹی کا پتا چلانا اُسلوبیاتی تنقید میں نہیں آتا۔ اگر گوپی چند نارنگ صرف یہی بتانا چاہ رہے ہیں کہ یہ میر، کا اُسلوب ہے، یہ سودا کا ہے، یہ غالب اور یہ اقبال کا اُسلوب ہے تو یہ محض اُسلوب کی نشاندہی ہے، نہ کہ اُس کے تخلیقی ارتقا اور ساخت کا عملی کھوج۔ پھر چار پانچ سو صفحات کالے کرنے کا مقصد محض ایک کتاب میں اضافہ تو ہوسکتا ہے، اپنے کام سے دیانت داری نہیں کہی جاسکتی۔ یہ کام تو سید عابد علی عابد پہلے ہی اپنی کتاب اُسلوب میں کر چکے ہیں تو گوپی چند نارنگ نے کیا محض اِس کتاب کو مغربی نقادوں کے حوالوں سے مزین کرنے کے لیے یہ طومار باندھا ہے، جس میں وہ مشرقی نقادوں کو کوستے بھی چلے گئے ہیں کہ اُنھیں دراصل اُسلوب کے نام سے چڑ ہے، اور وہ اِس پر بحث نہیں کرنا چاہتے۔ ہمارا سوال یہ ہے کہ آپ نے اتنی بڑی بحث کے باوجود یہ بتانے کی بجائے کہ اُسلوب کیا ہے؟ محض یہ بتا کر جان چھڑا لی کہ اُسلوب کیسا ہے، تو آپ میں اور اُسلوبیاتی بحث کا مذاق اُڑانے والوں میں کیا فرق ہوا؟ ہمارا سوال تو آپ سے یہ تھا کہ اُسلوب کیسے بنا؟ جس پر آپ نے یہ کہہ کر، کہ یہ آپ کی توقع غلط ہے، کہ مَیں اِس بحث میں بتاؤں کہ اُسلوب کیا ہے؟ ہمارا ناطقہ بند کرنے کی کوشش کی ہے تو صاحب، ہم تو اُس ضدی بچے کی طرح، جو کھیلنے کو چاند کے سوا کچھ نہیں چاہتا، پھر بھی یہی پوچھنا چاہیں گے، اُسلوب کیسے بنتا ہے، کیا ہوتا ہے، اور اِس کی عملی ساخت کیا ہے؟ اور وہ اس ساری کتاب میں پتا نہیں چلتا۔ کس لیے نہیں چلتا؟ اسی لیے، کہ آپ بھی اس معاملے میں عابد علی عابد کی طرح مغالطوں اور تذبذب کا شکار ہیں۔

لیجیے ہم اس بارے میں اپنی گزارشات پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ اُسلوب کیا ہے کیسے بنتا ہے اور کیوں بنتا ہے، ایک شاعر کے اُسلوب کو دوسرے سے الگ کیسے کیا جاسکتا ہے؟ ہم جانتے ہیں کہ ہمارے نظریات میں غلطی ہوسکتی ہے، وضاحتوں میں خامی رہ سکتی ہے مگر قاری کے ساتھ دوٹوک بات کرنے اور اُسے اپنا فیصلہ سنانے کی کوشش ضرور کریں گے اور اِس میں حرج ہی

کیا ہے، اگر سب کچھ غلط کر بیٹھے تو آنے والا کوئی درست بھی کر دے گا۔

اِس پر ہم چند مثالوں سے گفتگو کریں گے لیکن اس سے پہلے ایک دو باتیں الفاظ اور حروف کی بنیاد پر ہو جائیں، جو ہمارے نظریۂ اُسلوب میں بنیاد کی حیثیت رکھتی ہیں کیوں کہ آنے والی تمام بحث میں ہم انھی کے ذریعے اپنی طرف سے اُسلوبیاتی ساخت کا نظریہ پیش کریں گے، چنانچہ پہلے اِن کا سمجھنا بہت ضروری ہے۔

جب ہم کوئی شعر یا نثری جملہ لکھتے ہیں تو اُس میں درج ذیل دو قسم کے الفاظ اور کئی قسم کے حروف استعمال کرتے ہیں، جو دو قسم کے الفاظ استعمال ہوتے ہیں وہ درج ذیل ہیں۔

لفظِ معنی

یہ الفاظ دراصل مرکزی حیثیت کے حامل ہوتے ہیں، جو کسی بھی فن کار یا لکھنے والے اور بولنے والے کے لیے روح کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے معنی اور مفہوم بھی ہوتے ہیں اور یہ اپنا ایک مادہ رکھتے ہیں۔ اُسی مادہ کے اردگرد مختلف موقعوں پر اپنی شکلیں اختیار کر لیتے ہیں مثلاً لطیف ایک لفظ ہے۔ اِس کی مختلف شکلیں ہیں، جیسے لطافت، لطف، الطاف، ملطفت وغیرہ، اِسی طرح شرف ایک لفظ ہے جو مختلف موقعوں پر، شریف، شرفا، اشرافیہ، اشراف، اشرف اور مشرف کے روپ دھار لیتا ہے، یعنی کبھی فاعل کے طور پر استعمال ہوتا ہے، کبھی فعل، کبھی مفعول اور کبھی اس کی شکل بطورِ اصطلاح عمل پذیر ہوتی ہے اور یہ اپنے اصلی معنی کو چھوڑ کر ایک دوسرے معنی کی ذیلی شکل اختیار کر لیتا ہے، جیسے استعارہ، یا تشبیہ کے مثلاً اشرافیہ اگرچہ معنی کے اعتبار سے شریف ہی کی ایک قسم ہے مگر اب اسے سوسائٹی نے نئے معنی دے دیے ہیں، جو اپنے اصلی معنی کے قریب قریب متضاد جا پڑے ہیں۔ اِسے اصطلاحی معنوں میں استحصالی طبقہ تصور کیا جاتا ہے اور سوسائٹی میں اب یہی معنی رائج ہیں۔

لفظِ اسم

یہ وہ لفظ ہیں جو بطور اسم استعمال ہوتے ہیں اور اپنے جامد معنی رکھتے ہیں۔ یہ لفظ اپنے اصلی معنی سے ہٹ کر بطور اصطلاح تو استعمال کیے جا سکتے ہیں یا ہو سکتے ہیں مگر ہیئت کے اعتبار سے

شکل تبدیل نہیں کرتے۔ مثلاً دریا ایک اسم ہے۔ اب یہ اسم شرف کی طرح اپنی مختلف شکلیں نہیں بدل سکتا۔ اسی طرح بکری، میز، کرسی وغیرہ، مگر اصطلاحاً اور استعارتاً اپنے معنی بدل سکتا ہے مثلاً بکری کے معنی بزدل، یا کرسی کے معنی اختیار لیے جا سکتے ہیں۔

حروف

ہم یہاں حروف سے مراد اُن لفظوں کو لیں گے، جو جملے یا شعر میں لفظِ معنی اور لفظِ اسم کو آپس میں جوڑنے کا کام دیتے ہیں اور مکمل جملے کی ساخت بناتے ہیں۔ اِن کے دراصل اپنے کچھ معنی نہیں ہوتے، نہ یہ بطور اصطلاح کے کام دے سکتے ہیں مگر اِن کا وجود جملے میں کلیدی حیثیت کا حامل ضرور ہوتا ہے کیوں کہ ان کے بغیر جملہ نہیں بنتا۔ ہم اِن حروف کو مختلف قسموں میں تقسیم کرتے ہیں۔

حروفِ جار، میں، سے، کو، نے،، پر، پہ، کہ، اور، تک، جو، ہے، تھا، گا، رہا، وغیرہ

حروف علت، چوں کہ، کیوں کہ، کیوں، بلکہ، اس لیے، چنانچہ، لہذا، اگر چہ، جبکہ، حالاں کہ وغیرہ

حروف شرط، اگر، مگر،

حروف مصادر، اُبھرنا، اُٹھنا، کرنا، بھرنا، یعنی وہ تمام حروف جن کے آخر میں نا آتا ہے۔ یہ حروف بیسیوں کی تعداد میں ہیں بعض اوقات اِن کو بطور الفاظ بھی کام میں لایا جاتا ہے گویا اِن کا وجود حروف اور الفاظ کے بین بین ہے۔

اِن کے علاوہ دیگر حروف ہیں مثلاً حروفِ اشارہ، حروفِ علم، جیسے، اب، واں، وہاں، یہاں، وہ، یہ، ادھر، اُدھر، کہاں، تب تک، جب تک، کب تک، کبھی، ابھی، جبھی، اِن، اُن، اُس، اِس، ہو، کیسے وغیرہ ہیں۔

اب آتے ہیں اپنے مقصد کی طرف، جس کے لیے ہم نے اِس قدر تمہید کا سلسلہ باندھا ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ اُسلوب یا اسٹائل کی شکل وصورت کبھی ہوا میں تیار نہیں ہوتی، نہ ہی یہ ایسی ٹھوس مادی پینٹنگ کی طرح نظر آنے والی رنگوں کی دنیا ہے، جو دوسری تصویروں اور رنگوں سے الگ کر کے دیکھ سکیں بلکہ اُسلوب مادیت سے یکسر ماورا ادیب یا شاعر کے ہاں ایک لازمی

شعوری عمل کا احساس کی سطح پر کام ہے، جس کے ذریعے پہلے ایک تصوراتی اور غیر مادی خاکہ بنتا ہے، پھر اُس کے تصور ہی میں خدوخال نکلتے ہیں اور آخر کار مذکورہ فن پارہ ترتیب پاتا ہے۔ ظاہر ہے ہر شاعر اپنی ذہنی اُپج کے مطابق اُس فن پارے میں الفاظ وحروف کی نشست و برخاست کا خیال رکھتا ہے۔ اِس کے لیے یہ جاننا ضروری ہے کہ مذکورہ شاعر یا ادیب کس قدر الفاظ وحروف کی اہمیت سے واقف ہے، یعنی الفاظ وحروف کو فقرے میں استعمال کرتے وقت اُن کی قدر و قیمت، وقعت، صوت اور رنگ و آہنگ کا کتنا لحاظ رکھتا ہے۔ جہاں تک الفاظ کا تعلق ہے، اِن کی اہمیت کسی بھی شاعر کے لیے مسلم ہے کہ بغیر اِن کے وہ اپنے تخیل اور سوچنے کے عمل سے بھی محروم ہوتا ہے۔ ایک شاعر اپنے تخیل کی پرواز کا عمل الفاظ ہی کے ذریعے کرتا ہے، پھر ایک کے بعد دوسرا لفظ اُس پروازِ تخیل میں پَر لگاتا چلا جاتا ہے، جس کے ذریعے اُس کے ہاں ایک اُڑتے ہوئے پرندے یا فن پارے کی شکل تیار ہوتی ہے۔ اُس کے بعد وہ شاعر اُسے الفاظ اور حروف کے باہمی تعلق سے مادی شکل دے کر قرطاس پر واضح کرتا ہے، یعنی وہ الفاظ سے مختلف ترکیبیں، تشبیہیں اور استعارے بناتا ہے اور حروف اُن کے درمیان معنی، محاورے اور روزمرہ کا جہان پیدا کر کے مختلف مفاہیم کی شکلیں پیدا کرتے ہیں۔ چنانچہ الفاظِ معنی اور الفاظِ اسم کی اہمیت شاعر کے لیے روح کا درجہ رکھتے ہیں مگر یہی الفاظِ معنی اور الفاظِ اسم اُس وقت تک گنجینۂ معنی نہیں بنیں گے، جب تک کوئی شاعر حروف کے استعمال پر قادر نہیں ہوگا، جس کا اعلان غالب نے اپنے درج ذیل شعر میں کیا ہے،

گنجینۂ معانی کا طلسم اُس کو سمجھیو
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

اب رہے حروف تو اِن کا صحیح استعمال اِتنا نازک، محتاط اور مشکل ہے کہ بڑے سے بڑا مدعی شعر و نثر یہاں مار کھا جاتا ہے۔ وہ ان حروف کو معمولی جان کر استعمال میں عمومی بے احتیاطی سے کام لیتا ہے کہ باوجود تراکیبِ الفاظ، اور تخیلی وفور کے شعر یا نثر پارہ ایک عامیانہ بات بن جاتا ہے۔ یہی سبب ہے، کہ بعض افراد اپنے علم اور مسلسل سعی کی بدولت بھی ایک سنجیدہ نثر پارے یا شعر کو تخلیق کرنے سے محروم رہتے ہیں۔ وہ اس لیے کہ اپنے الفاظ کی پُرشکوہ ہڈیوں سے بھاری

ڈھانچا تو تیار کر لیتے ہیں لیکن اُنہیں حروف کی مدد سے روح کے پَر لگا کر اُڑانے سے قاصر ہوتے ہیں، پھر شکایت کرتے ہیں کہ ہمارے نثر پارے یا شعر نے شہرت کی پرواز کیوں نہیں پائی اور ہمارے اُسلوب کو تسلیم کیوں نہیں کیا جاتا؟ وجہ صاف ظاہر ہے کہ اُسلوب کی پہچان اُس کے اندازِ پرواز سے ہے، جسے تیار کرنے میں محنت سے کام نہیں لیا گیا یا پھر یہ کام اُنھیں آتا ہی نہیں تھا، انھوں نے تو روح کے بغیر ایک مردہ جسم تیار کیا تھا اور مُردے تمام ایک جیسے ہوتے ہیں۔ اِس لیے ہمیشہ دیکھنے میں آتا ہے کہ ایک دور میں ایک دو سے زیادہ صاحبِ اُسلوب شاعر یا ادیب نہیں پائے جاتے۔ دراصل وہی ایک دو آرٹسٹ ہوتے ہیں۔ باقی اِس غلط فہمی کا شکار رہتے ہیں کہ جس طرح الفاظِ معانی اور الفاظِ اسم کا استعمال تسلیم شُدہ آرٹسٹ کر رہے ہیں، ویسے ہم بھی کر رہے ہیں اور ہم بھی اُسلوب کے مالک ہیں لیکن وہ حروف کی مبادیات سے ناواقفیت کی بنا پر یہ غلطی کرتے چلے جاتے ہیں، جس کی مثالیں آگے چل کر ہم دینا چاہیں گے۔ آیئے دیکھتے ہیں یہ حروف کیسے استعمال میں آتے ہیں اور ایک بڑا شاعر یا صاحبِ اُسلوب اپنا اُسلوب تیار کرنے میں کیسے اِن سے کام لیتا ہے۔

اُوپر جو حروف ہم نے درج کیے ہیں، یہی ہر قسم کے جملے اور شعر میں استعمال کیے جاتے ہیں۔ ہر ایک اِنھی کے ذریعے اپنا شعر یا بات مکمل کرنے پر مجبور ہے۔ یہ کب، کیسے اور کیوں بنے، ہماری اس سے بحث نہیں مگر ہمیں ان کے استعمال سے سروکار ہے کہ وہ کس خوبی سے استعمال کیے گئے ہیں۔ یہ فرداً فرداً مُہمل حروف کس طرح اپنی خوبی اور طاقت کا مظاہرہ کرتے ہیں، یہ بات اِن کے استعمال کرنے والے پر ہے کہ وہ شاعر یا ادیب کس طرح ان کے مقام اور مرتبے کا تعین کرتا ہے؟ اگر شاعر یا ادیب اپنے فن میں پختہ اور مہارت میں کامل ہو گا تو وہ انھی مہمل الفاظ میں معنی کی ترسیل پیدا کر دے گا۔ معنی کی یہ نئی ترسیل اُس کے اصلی الفاظ یا لفظِ معنی کو متغیر کر کے بالکل نئے معنی کا راستہ دے گی یا اُس لفظ کی اندرونی تہوں میں بالکل اُچھوتے معنی کی بجلی داخل کر دے گی۔ ہم یہاں مثال دینے کے لیے عملی طور پر ایک شعر بناتے ہیں، جس کے مصرعوں کو حروف کے ذریعے بدل بدل کر معنی کی تبدیلی کا اندازہ لگاتے ہیں اور دیکھتے ہیں حروف اپنا کیا کردار ادا کرتے ہیں۔

مرنے کی آرزو میں اُٹھائے دعا کو ہاتھ
یہ بندگی کا طَور بھی تو زندگی نہیں

شعر کا صاف مطلب تو یہ ہے کہ ہم نے موت کی آرزو میں ہاتھ اُٹھائے اور دعا مانگی کہ الٰہی ہمیں موت دے دے کیوں کہ بندگی اور غلامی کی زندگی سے موت بہتر ہے، مگر اس میں خوبی یہ ہے کہ شاعر آزادگی کے دعوے کے باوجود مانگ پھر بھی خیرات ہی رہا ہے، چاہے موت ہی کی کیوں نہ ہو؟ اور یہ اندازِ خیرات شاعر شعوری طور پر اختیار کر کے بتا رہا ہے کہ بندگی سے فرار کسی بھی حالت میں ممکن نہیں ہے۔

اب ہم اِس شعر کی ساخت کو دیکھتے ہیں کہ اُس میں کیا کچھ استعمال ہوا ہے۔ اِس میں برتے جانے والے لفظِ معنی درج ذیل ہیں:

مرنے، آرزو، دعا، بندگی، طَور، زندگی۔

لفظِ اسم صرف ایک ہے یعنی ہاتھ

اور حروف میں درج ذیل آٹھ حروف کا استعمال ہے۔

کی، میں، کو، یہ، کا، تو، بھی، نہیں

اور بطور فعل بھی ایک ہے یعنی اُٹھائے

اس شعر میں رعائتوں اور تلازمات کا برابر استعمال اگر ایک طرف شعر کو تکنیکی اور ہیئتی خوبی سے دو چار کرتا ہے تو دوسری طرف طنز کا نشتر بھی رکھتا ہے۔ شعر میں کوئی خرابی نظر نہیں آتی، ہر طرف سے اپنے مدعا پر پورا اُترتا ہے اور سننے والے کے لیے ہر طرح کا سامانِ شعر فراہم کیا گیا ہے۔ اب ہم اس میں صرف ایک حرف کا استعمال بدل کر اس شعر کو لکھتے ہیں اور پتا چلاتے ہیں کہ کہاں تک اُس ایک حرف نے پورے شعر کا نظام تبدیل کیا ہے۔

مرنے کی آرزو میں اُٹھائے دعا سے ہاتھ
یہ بندگی کا طور بھی تو زندگی نہیں

اب کے ہم نے پہلے مصرع میں صرف ایک حرف کی تبدیلی کی ہے، یعنی (کو) کی جگہ (سے) رکھ دیا ہے اور سخن فہم جانتے ہیں کہ اِس ایک حرف کے بدل دینے سے، رعایتِ لفظی کے ساتھ محاورے میں کس قدر چاشنی پیدا ہو چکی ہے۔ ایک تو اس ایک حرف کے بدلنے سے روزمرہ کی جگہ محاورے نے لے لی ہے اور دوسری طرف مضمون بالکل اُلٹ گیا ہے یعنی (دعا کو ہاتھ اُٹھانا) معمول کے وظیفے کو ظاہر کرتا تھا، اور محض ایک روزمرہ کا استعمال تھا، جس میں صدیوں سے ایک بات چلی آتی تھی، جب کہ دعا سے ہاتھ اُٹھانا، ایک نئی بات کا پیدا کر دینا ہے، جو ہاتھ اُٹھانے ہی کی نسبت سے مستعار ہے۔ اس عمل میں ہم نے لفظِ معنی اور لفظِ اسم میں ذرا برابر تبدیلی نہیں کی، نہ اُن کی ترتیب میں ردوبدل کیا گیا ہے لیکن ایک حرف نے شعر کا احساس سے لے کر معنی تک سب کچھ اُلٹ کے رکھ دیا ہے اور شعر کی خوبی میں ایک تخصیص پیدا ہو گئی ہے، جو عام تصورِ دعا سے ہٹ کر ہے اور آپ نے دیکھا، ایک معمولی اور مہمل حرف کے اندر کیسے معنی کی ترسیل پیدا ہوئی ہے۔ پہلے شعر میں اگر زندگی مطلق بندگی کا نام تھی تو دوسرے شعر میں زندگی بے نیازی کا مظہر ہو چکی ہے۔

پس ہمارے نظریے کے مطابق شعر و نثر میں حروف کا استعمال اُسلوب کی بنیاد فراہم کرتا ہے لیکن ہم پھر کہیں گے کہ یہ استعمال انتہائی کاریگری اور احتیاط سے ہو گا، تب ہی اُسلوب کی کڑیاں جڑنا شروع ہوں گی۔ اپنی بات کی توثیق کے لیے میر کے کچھ اشعار کو بطورِ مثال پیش کر کے بات سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہاں میر صاحب کی رعایتوں کو ایک طرف رکھتے ہوئے ہم صرف مہمل الفاظ کی نشست پر بات کریں گے اور بتائیں گے کہ میر صاحب شعر میں کس طرح مہمل حروف کو اصلی لفظوں کے پیچ جماتے ہیں کہ اُس کی وجہ سے وہ لفظ سطحی طور پر دیکھنے میں دھیمے مگر اندر سے نہایت شورانگیز اور بالکل نئے اور اچھوتے معنی کی داغ بیل ڈالتے ہیں۔

اُلجھاؤ پڑ گیا جو ہمیں اُس کے عشق میں
دل سا عزیز جان کا جنجال ہو گیا

اس شعر میں ''دل سا عزیز'' کی ترکیب میں استعمال ہونے والا ''سا'' کے حرف میں اتنا کچھ چھپا ہے اور اس انداز سے ادا ہوا ہے کہ اِسی ایک حرف کی صوت پکار پکار کر کہہ رہی ہے، اِس

نے میر کے مخصوص اُسلوب کو متعین کرنے میں کلیدی حیثیت کا کردار ادا کیا ہے۔ اگر اس ایک حرف کو نکال دیں تو شعر کی ساری خوبی اور میر کی درد بھری دھیمی مگر پُرکاری لئے کی عمارت دھڑام سے نیچے آ گرے گی اور میر کا لہجہ غائب ہو جائے گا۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ اس حرف کی اپنی فرداً کوئی حیثیت نہیں ہے، معنی نہیں ہیں، دوسری شکلیں نہیں ہیں۔ اب یہ ہے کہ یہی حرف کسی دوسرے شاعر کے ہاں بھی استعمال ہوا ہوگا اور ہزار طرح سے، مگر جس طرح میر صاحب نے اِس کے اندر جان پیدا کی ہے، یہ اُسی کا خاصا ہے۔

دن رات میری آنکھوں سے آنسو چلے گئے
برسات اب کے شہر میں سارے برس رہی

اِس شعر میں بھی اگرچہ رعائتوں کا ایک جہان ہے مگر اُن سے صرفِ نظر کرتے ہوئے پہلے مصرع میں،، چلے گئے،، اور دوسرے مصرع میں، اب کے،، اور،، رہی،، کی جگہ کا متعین کرنا میر کے اُسلوب کا غماز بن جاتا ہے، یعنی چلے گئے، اور برس رہی، نے دن رات، اور برسات کے اندر معنوی تفہیم کی صورت بالکل بدل دی ہے، جو شعر کی پرتوں اور نظامِ معنی کو تہہ در تہہ بناتی چلی جاتی ہے۔

کوئی ہو محرمِ شوخی ترا تو میں پوچھوں
کہ بزمِ عیشِ جہاں کیا سمجھ کے برہم کی

اس شعر میں، پہلے مصرعے میں، کوئی ہو، اور تو، اور دوسرے مصرعے میں کہ، کیا، کے، کی کی صوت اور الفاظِ معنی کے درمیان اُن کی نشست اُسلوبِ میر کی غمازی کر رہی ہے۔

غم سے یہ راہ مَیں نے نکالی نجات کی
سجدہ اُس آستاں کا کیا، پھر وفات کی

یہاں پر، اُس، کا، کیا، پھر، کی وہی عمل کر رہے ہیں، جو اس سے پہلے بیان ہو چکا ہے۔

نسبت تو دیتے ہیں ترے لب سے پہ ایک دن
ناموس یوں ہی جائے گی آبِ حیات کی

اس شعر میں میر کا (ناموس) کے ساتھ (یوں ہی جائے گی) کے حروف کا رکھ دینا صرف میر ہی کے بس کا روگ ہے جس میں آپ سمجھ سکتے ہیں کہ کس قدر لطف پنہاں ہے مگر وہ لطف معنی کی صورت نچلی تہوں میں پانی کی طرح بہہ رہا ہے۔

ہم، تُو ہی اس زمانے میں حیرت سے چپ نہیں
اب بات جا چکی ہے سبھی کائنات کی

*

پھوڑا سا ساری رات جو پکتا رہے گا دل
پھر صبح تک تو ہاتھ لگایا نہ جائے گا

اس شعر میں بھی جو کچھ لطف، سا، کے استعمال سے پیدا ہوا ہے، وہ میر نے اس لفظ کی نشست ہی سے پیدا کیا ہے کہ جس قدر وہ، پکتا رہے گا، کو مؤثر کر دیتا ہے تو شعر کی آفاقیت اپنی جگہ سے اتنی بلند ہو جاتی ہے کہ پھوڑے کی کراہت آنکھوں سے یکسر غائب ہو جاتی ہے۔ یہ اس وجہ سے ہے کہ میر صاحب اپنے مہمل حروف کو اس قدر زیادہ معنویت سے سرسبز کر دیتے ہیں کہ وہ لفظِ معنی کا روپ دھا لیتے ہیں جبکہ عام شاعر اِن کے استعمال کو وہ اہمیت نہیں دیتا، یا وہ اِن کی نشست سے واقف نہیں ہوتا اور اُس کی یہ مسلسل ناواقفیت اُس کی اپنی آواز یا جسے ہم اُسلوب کہتے ہیں، نہیں بنا پاتی کیوں کہ اِس کے بے ڈھنگے پن سے عام شاعر کے شعر میں استعمال ہونے والے الفاظِ معنی بھی اپنے معنی کھو دیتے ہیں اور وہ ایک شور بن کر اُبھرتے ہیں اور شور کو آواز نہیں کہا جا سکتا، نہ اُسے اُسلوب کا نام دیا جا سکتا ہے۔ میر کے چند مزید شعر دیکھئے۔

جنگل ہی ہرے تنہا رونے سے نہیں میر
کوہوں کی کمر تک بھی جا پہنچی ہے سیرابی

*

آتش سی بھک رہی ہے سارے بدن میں میرے
دل میں عجب طرح کی چنگاری آ پڑی ہے

*

بعد ہمارے اِس فن کا جو کوئی ماہر ہووے گا
درد انگیز اثر کی باتیں اکثر پڑھ پڑھ رووے گا

*

لیتے ہی نام اُس کا سوتے سے چونک اُٹھے
ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا

*

چلا نہ اُٹھ کے وہیں چپکے چپکے پھر تُو میر
ابھی تو اُس کی گلی سے پکار لایا ہوں

*

کوئی ہو ترا محرمِ شوخی تو اُس سے پوچھیں
بزمِ عیشِ جہاں کیا سمجھ کے برہم کی

*

گلی میں اُس کی گیا سو گیا نہ بولا پھر
مَیں میر میر کر اُس کو بہت پکار رہا

*

کہتا تھا کسو سے کچھ، تکتا تھا کسو کا منہ
کل میر کھڑا تھا یاں، سچ ہے کہ دوانا تھا

*

اب کے بہت ہے شورِ بہاراں ہم کو مت زنجیر کرو
دل کی ہوس ٹک ہم بھی نکالیں، دھومیں ہم کو مچانے دو

*

چشمِ خوں بستہ سے کل رات پھر لہو ٹپکا
ہم نے جانا تھا کہ بس اب تو یہ ناسور گیا

*

لیجیے اب ایک پوری غزل میر صاحب کی سُن لیں اُس کے بعد آگے چلتے ہیں۔

جنوں میرے کی باتیں دشت اور گلشن میں جب چلیاں
نہ چوبِ گُل نے دم مارا، نہ چھڑیاں بید کی ہلیاں

گریباں شورِ محشر کا اُڑایا دھجیاں کر کر
فغاں پر ناز کرتا ہوں کہ بَل بے تیری ہتھ بلیاں

ترے غمزے نے جور و ظُلم سے آنکھیں غزالوں کی
بیاباں میں دکھا مجنوں کو پاؤں کے تلے ملیاں

چمن میں آج مارا ہے یہاں تک رشکِ گُل رونے
کہ بلبل سر پٹکتی ہے، نہیں منہ کھولتیں کلیاں

صنم کی زُلف میں کوچہ ہے سر بستہ ہر اک مُو پر
نہ دیکھی ہوں گی تُونے خضر یہ ظُلمات کی گلیاں

دوانہ ہو گیا تُو میر آخر ریختہ کہہ کہہ
نہ کہتا تھا میں اے ظالم کہ یہ باتیں نہیں بھلیاں

دیوانِ اول

اب ہم اس کی مثال نثر کے ایک ٹکڑے سے دے کر دیکھتے ہیں کہ وہاں الفاظِ معنی اور

الفاظِ اسم سے حروف منسوب ہو کر اُن لفظیات کے اندر کیا تبدیلی کرتے ہیں۔

> اور جب ہم نے اُن پر اپنا قصہ بیان کیا تو وہ بولے، یہ تو اگلوں ہی کی داستانیں ہیں، اُنھیں کہو، نہیں، بلکہ عبرتیں ہیں اگلوں کی، پیچھے کے آنے والوں کے لیے، جنھیں ہم کھول کھول کر بیان کرتے ہیں اور وہ لوگ نہیں سمجھتے، کجی ہے جن کے دلوں میں مگر عقل والے کہتے ہیں، اللہ نے ہمارے لیے بہت سی نشانیاں پیدا کر دی ہیں۔ البتہ ہم ہر شے کو اپنی لوٹائیں گے۔

اس نثر کے ٹکڑے میں، آپ دیکھ رہے ہیں کس طرح حروفِ جار، علت، شرط اور افعال کا استعمال ہوا ہے۔ آپ کو ماننا پڑے گا کہ یہ استعمال عام نثری گفتگو اور تحریر سے ہٹ کر ہے، حالاں کہ اِس میں استعمال شدہ الفاظِ معنی، الفاظِ اسم اور حروف وہی ہیں، جو عام تحریروں میں برتے جاتے ہیں، اِس کے باوجود لہجہ مکمل بدل چکا ہے۔ آپ کہیں گے، یہ تحریر کا ٹکڑا قرآنی آیات کے تراجم کا اُسلوب لیے ہوئے ہے۔ کیوں؟ کیوں کہ اِس میں، اور، ہم، جب، ہی، کی، کر، نے، مگر وغیرہ کا استعمال عام نگارش کی طرح نہیں ہے، جس کی وجہ سے ایک طرف لفظیات کے معنی اپنی ہیئت تبدیل کر چکے ہیں اور دوسری طرف لہجے میں ایک قسم کی مطلق، حکمیہ رعونت بھی پیدا ہو چکی ہے۔ اب ہم عین اسی تحریر کو ایک اور رنگ میں لکھتے ہیں یعنی اِن کے حروفِ جار اور علتوں کی جگہ بدل دیتے ہیں۔

> جب ہم نے اُن کو اپنا قصہ سنایا تو وہ بولے کہ یہ پہلے لوگوں کی داستانیں ہیں، تم ان سے کہو کہ یہ صرف داستانیں نہیں ہیں بلکہ اُن لوگوں کی سزا کے واقعات ہیں جو تمھاری عبرت کے لیے ہم تم کو سناتے ہیں لیکن یہ لوگ آپ کی بات کو نہیں مانتے کیوں کہ اِن کے دلوں میں کجی ہے مگر وہ لوگ جو عقل رکھتے ہیں، اُن کے لیے اِن آیات میں بہت سی نشانیاں ہیں۔

آپ نے دیکھا، کس طرح اِس تحریر کے آہنگ، صوت، لہجے، حتیٰ کہ مضمون تک میں ایک واضح تبدیلی آ چکی ہے۔ عبارت کا وہ طمطراق، شکوہ اور امرِ مطلق کی آواز گم ہو چکی ہے، پوری

عبارت میں ایک قسم کی عاجزی کا رنگ غالب آ گیا ہے۔ دراصل بڑے بڑے اساتذہ کسی فن پارے پر گفتگو کرتے وقت عموماً چھوٹی چھوٹی باتوں کو نظر انداز کر جاتے ہیں جبکہ یہی چھوٹی چھوٹی باتیں ایک جگہ جا کر آیات کا درجہ اختیار کر جاتی ہیں، پھر اُن اساتذۂ نقد کو خبر نہیں ہو پاتی کہ آخر وہ فن پارہ، جس پر ہم اپنی دانست میں سیر حاصل گفتگو کر چکے ہیں، اُس گفتگو کی روشنی میں خود اُسی طرح کے فن پارے کی ہیئت تیار کیوں نہیں کر سکتے؟ اِس کا سبب یہ ہے کہ اُنھوں نے اُس فن پارے پر جو گفتگو کی ہوتی ہے، وہ دراصل اُنھوں نے غیر شعوری طور پر فن پارے سے حاصل ہونے والے حظ یا مقصد پر کی ہوتی ہے، ساخت سے گریز کر چکے ہوتے ہیں۔ اِس کی مثال ایک اور طرح سے بھی دی جا سکتی ہے۔ فرض کیا ایک ایسی عمارت ہے، جو نہایت جاذبِ نظر اور دلکش ہے، جسے کسی ماہر راج نے تعمیر کیا ہے۔ اب ہم تعمیرات کے شُعبے سے تعلق رکھنے والے ایک ماہر نقاد کو اُس عمارت کے بابت سوال کرتے ہیں کہ یہ دل کش کیوں ہے اور کیسے بنی ہے؟ لازماً وہ عمارت میں استعمال ہونے والے میٹریل کی تفصیل، زاویوں کی پیمائش، رنگ و روغن کی پائیداری کے مندرجات پر روشنی ڈالے گا لیکن ایک بات بھول جائے گا کہ راج نے ہر اینٹ رکھنے سے پہلے اپنے ہاتھوں اور اوزاروں سے کس طرح کام لیا ہے اور جزوی طور پر اُس کا دماغ کن کن لطیف، اہم مگر نظر نہ آنے والی آزمائشوں سے گزرا ہے۔ وہ یہ نہیں بتا پائے گا کیوں کہ اُس نے اُن باتوں کو سبک جان کر اہمیت نہیں دیا ورنہ بطور تخلیق کار خود اُن پیچیدہ ذہنی اور جسمانی آزمائشوں سے گزرا ہے، حالاں کہ عمارت کی خوبی بیان کرنے کے لیے اس بات کا پتا لگانا بھی اتنا ہی ضروری ہے، جتنا کہ دیگر تفصیلات کا جاننا بلکہ اِن سے بھی کچھ زیادہ۔

اِس میں کوئی شک نہیں کہ کسی شاعر یا ادیب کا زندگی کا مشاہدہ، تجربہ اور علوم و تاریخ کا مطالعہ الفاظ و معنی کی نئی جہتیں مقرر کرنے اور اور اُسے طے شدہ راستوں سے ہٹانے میں کلیدی کردار ادا کرتے ہیں مگر ایسا بھی ہوتا ہے کہ درج بالا علم و تجربات و مشاہدات کے باوجود ایک ادیب یا آرٹسٹ اپنی سابقہ روایات سے انحراف کرنے سے قاصر رہے، اس لیے کہ اُس کے ہاں زبان کی صحت محض لغت کی حیثیت اختیار کر جائے اور زندگی کا مشاہدہ اور علم فریبِ ذات میں مبتلا کر کے زمانۂ حال اور مستقبل کی وقوع پذیر ہونے والی علامتوں سے گریز پا ہو جائے۔ چنانچہ الفاظِ معنی اور الفاظِ اسم کا جان لینا یا اُن کو ایک جگہ جمع کر دینا اُسلوب نہیں ہوگا۔ اِن عوامل پر تمام

بحث تو آگے چل کر استعارہ سازی کے زمرے میں آئے گی مگر اتنا ضرور ہے کہ اُس استعارہ سازی کے عمل کے دوران بھی حروفِ جار، علت، شرط اور افعال کا استعمال ہی نئے معنی کی لطافت سے روشناس کراتا ہے، جسے اُسلوب کہا جاتا ہے۔ یاد رکھیے مَیں نے ہرگز یہ نہیں کہا کہ محض حروف کا جائز استعمال ہی اُسلوب کی نشاندہی کرتا ہے اور الفاظِ معنی یا الفاظِ اسم صرف پُتلیاں ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ ایک شاعر یا ادیب کا فن پارہ سینکڑوں پہلوؤں سے اور سیکڑوں طرح سے جانچنے کے بعد ہی اپنی صورت کی اِرتقائی منزلوں سے خبردار کرتا ہے، جس میں، الفاظ کی بندش، استعارہ، تشبیہ، مضمون، صنعت گری کا استعمال، زبان کی مبالغائی لغت اور محاورہ و روزمرہ کا جہانِ اجزا شامل ہے، جن سے مل کر ایک خاص اُسلوب کے پَر و بال نکلنا شروع ہوتے ہیں مگر اِتنا ہی کافی نہیں ہے۔ اِن دیگر عوامل کا ہونا ایک طرف لازم ہے مگر اُن کے ساتھ اُسلوب کی تبدیلی کا مرکزی دباؤ حروف کا جائز، مناسب اور قیمتی استعمال ہے۔ اِنھی اجزائے حروف کی مناسب شکلیں ہمیں بتاتی ہیں کہ مولوی آزاد اور مرزا فرحت اللہ بیگ اور خواجہ حسن نظامی کی نثر میں کیوں فرق ہے؟ اور اِن تینوں کا اُسلوب کیوں الگ الگ شناخت کیا جاسکتا ہے حالاں کہ مواد اور موضوعات کو دیکھیں تو سب ایک ہی تہذیب، ایک ہی شہر، قریب قریب ایک ہی دَور، ایک ہی موضوع اور ایک ہی طرح کے الفاظِ اسم اور الفاظِ معنی کے استعمال کا تجربہ رکھتے ہیں۔ اِنھی کے ساتھ سرسید کی نثر کا اُسلوب (اگر اُسے ہم اُسلوب کہیں) کس قدر اُکھڑا اور بے جان ہے۔ آپ غور سے دیکھیے گا، وہاں حروف کا استعمال کتنا بھونڈے طریق سے ہوا ہے۔

جمالیاتی اُسلوب

شاعری لفظی مصوری کا ایسا جمالیاتی عمل ہے، جس کے لیے فلسفیانہ حقائق کو اپنی بنیادوں سے اُکھیڑ کر حُسن اور صوت وصدا کی گلنار وادی میں مصور کیا جاتا ہے۔ یہاں ایسی ہوشمندی اور عقل کی ضرورت ہے، جو انسان کو مطلق عقل کے بجائے جذبہ کے قریب کر دے۔ اس لیے کہ شاعری نہ تو مطلق قافیہ پیمائی ہے اور نہ ہی حقائق کا سپاٹ بیانیہ بلکہ الفاظ کے رنگ ونور، صوت و ہیئت اور تحرک وسکون کے دروبست سے اُٹھنے والی لہروں کا نام ہے، جس میں گرنے والی لفظیات اگر ایک طرف موسیقی کے پانیوں میں ہلکی لرزش پیدا کرتی ہیں تو دوسری طرف اُن سے اُبھرنے والے

نقشوں کی صورت میں مصوری کے شاہکار ترتیب دیتی ہیں۔ اس کے رنگ آنکھوں میں تیرتے، ڈوبتے اور اُبھرتے ہیں اور تارِ دل کے اندر نغمے چھیڑتے ہیں۔ گزر جانے والی گفتگو میں ہم نے جمالیات اور اُسلوب کو الگ الگ بیان کیا اور اُن کے ارتقائی عمل میں وقوع پذیر ہونے والی ساخت کا جائزہ لیا ہے کہ اصل میں جمالیات کیا ہے اور اُسلوب کس دیوی کا نام ہے؟ جبکہ اس سے بھی پہلے شعر کی ہیئت کا بیان کرنا ہمارے لیے آئندہ ہونے والی گفتگو کا بیانیہ ہے۔ جب ہم جمالیاتی اُسلوب کی بات کرتے ہیں تو ہم حُسن یعنی فن اور اُسلوب یعنی اسٹائل کے امتزاج کی بات کرتے ہیں۔ یہ دونوں چیزیں دراصل ہمارے لیے ایک ہی چیز کا مجموعی نام ہے، جسے عرفِ عام میں فن پارہ یا تخلیقی شہ پارہ کے لقب سے منسوب کر دیا گیا ہے۔ کسی شاعر کا جمالیاتی اُسلوب اُس شاعر یا ادیب کی شعری عظمت کا ذمہ دار ہوتا ہے اور یہ عظمت کبھی بھی سطحی یا اُتھلے پن کی دلالت نہیں کرتی بلکہ ایسی سنجیدہ گیرائی ہے، جس کے اندر الیپے کی باریک لہریں لطافت کے ساتھ تیر رہی ہوتی ہیں۔ جہاں شور اور ہنگامے کو دخل تو ہو لیکن وہ شور اور ہنگامہ سطح کی بجائے کہیں تہوں کے ساتھ پھیل رہا ہو۔ سادہ لفظوں میں جمالیاتی اُسلوب اُس سُرمنڈل کی طرح ہے، جس کے تار بظاہر خاموش اور پُرسکون ہوتے ہیں مگر کون نہیں جانتا کہ اُن کے اندر کتنے سروں کے ہنگامے چھپے ہوتے ہیں، جو ایک ذرا چھونے سے چشمے کی طرح پھوٹ نکلتے ہیں۔ یہاں مجھے غالب کا ایک شعر یاد آ گیا۔

کہتا ہے کون نالۂ بلبل کو بے اثر
پردے میں گُل کے لاکھ جگر چاک ہو گئے

ہم نے اول یہ بیان کیا تھا کہ اُسلوب دراصل حروف کی لفظیات کے ساتھ نفیس، محتاط اور نازک پیوندکاری کا نام ہے، جس کے بعد ایک ہیئت کا چہرہ نکھر کے سامنے آتا ہے۔ اب یہاں ہم جمالیاتی اُسلوب کا نام لیں گے تو آسان لفظوں میں کہیں گے، جمالیات اور اُسلوب کا اس طرح آپس میں امتزاج کرنا کہ دونوں ایک ہو جائیں یعنی دونوں کا نہایت نفیس، محتاط اور نازک پیوند جمالیاتی اُسلوب کہلاتا ہے۔ اب اگر میری پہلی گفتگو میں جمالیات اور اُسلوب کی بحث سمجھنے میں کامیاب ہو چکے ہیں تو جمالیاتی اُسلوب کو سمجھنے میں آسانی رہے گی۔ ہوسکتا ہے، ایک شاعر، ادیب

یا کوئی بھی آرٹسٹ ایک اُسلوب کا حامل ہو جائے اور لوگ اُس کے آرٹ کو دیکھتے ہی پکار اُٹھیں، یہ فلاں شاعر کی نظم ہے اور یہ فلاں ادیب کی عبارت ہے، مگر یہ ضروری نہیں کہ وہ اُسے پسند بھی کریں یا وہ اُسلوب دل میں تاثیر پیدا کرنے والا بھی ہو، یہ بھی ضروری نہیں کہ سب اسالیب ایک جیسی ہی تاثیر رکھتے ہوں۔ مثلاً میرزا دبیر اور میر انیس کا الگ الگ اُسلوب ہم فوراً پہچان جاتے ہیں مگر دونوں کی دل پر تاثیر ایک جیسی نہیں ہے، عموماً انیس کے مرثیے کو زیادہ موثر کہا جاتا ہے، اس لیے کہ اُس کے ہاں انسان کے المیے کا بیان گہرا اور سادگی اور حروف کی محتاط ترتیب کے سبب عمیق سنجیدگی لیے ہوئے ہے جبکہ دبیر کے ہاں المیے کا بیان شکوہِ الفاظ میں دبا ہوا، حروف سے حتی الامکان گریز کرتے ہوئے آگے بڑھتا ہے جو بعض اوقات انسان کو جمالیاتی بصیرت سے ہمکنار نہیں ہونے دیتا۔ اسی طرح رجب علی بیگ سرور کی نثر کو ایک اُسلوب کی حامل تو کہہ سکتے ہیں مگر وہ انجماد کا شکار ہونے کی وجہ سے انسانی بصیرت کو متحرک نہیں کر پاتی۔ ایسے لگتا ہے جیسے انسان کا سامنا جیتے جاگتے کرداروں سے نہیں بلکہ اشیا و املاک کے غیر متحرک شہر سے ہو رہا ہے، جہاں کوئی آواز نہیں، نہ ہنگامہ روی ہے، بس چیزیں پڑی ہوئی ہیں اور عمارتیں کھڑی ہوئی ہیں جبکہ مولانا محمد حسین آزاد کی نثر میں آپ زندہ زمانوں میں سفر کرتے ہیں، جہاں ایسے لوگوں کی بستیاں ہیں کہ اُن کے خوشی اور غم کے معاملات اپنی خوشی اور غم کے معاملے بن جاتے ہیں۔ چنانچہ جمالیاتی اُسلوب ایک مکمل آرٹ کا نمائندہ ہے اور صرف اُسلوب ایک آرٹ ہے، جو ضروری نہیں، المیے کو لطیف بنا کر خوبروی سے دکھا سکے۔

مختصراً یہ کہ جمالیاتی اُسلوب عام عبارت نہیں ہے بلکہ زبان کا وہ استعمال ہے جس میں بعض اوقات شاعر عوامل کو جمع کرتا ہے، نتیجہ نہیں دیتا کیوں کہ نتیجہ اُس کے الفاظ کی بصیرت افروز ترتیب میں پنہاں ہوتا ہے، جسے کہنہ مشق قاری از خود اخذ کر لیتا ہے، پھر اُس سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ ایک المیہ کے بیان سے اِسی لطف اندوزی کا حاصل ہو جانا جمالیاتی اُسلوب کی غمازی ہے۔ اس کی کئی قسمیں، کیفیتیں اور کئی وارداتیں ہیں۔ بعض اوقات شاعر عام زندگی سے ایسے الفاظ اُٹھاتا ہے، جن سے کیفیتوں کو جمع کیا جاتا ہے تاکہ درد کی تصویر اُبھر آئے۔ چاہے وہ الفاظ بھدے رنگوں کی طرح کتنے ہی کڑک، کراہت آمیز کیوں نہ ہوں مگر اچھا شاعر اِنھی لفظیات سے ایک اچھے مصور کی طرح (جو بے رنگ کاغذ یا کپڑے پر بھدے رنگوں کے امتزاج سے خوبصورت

تصویر بناتا ہے) دل میں ترازو ہو جانے والا شعر کہہ دیتا ہے۔ہم اُسے جمالیاتی اُسلوب کا ایک انداز کہیں گے۔مثال کے طور پر میرؔ کا ایک شعر یہاں پیش کرتے ہیں،جس میں الفاظ جتنی کراہت پیدا کرتے ہیں،شعر اُتنا ہی خوبصورت بنتا ہے کیوں کہ کہنے کا انداز روایتی نہیں۔

پھوڑا سا ساری رات جو پکتا رہے گا دل
پھر صبح تک تو ہاتھ لگایا نہ جائے گا

یہاں ''پھوڑا'' کا لفظ اور پھر اُس کا پکنا ایک ایسا عمل ہے،جس کو سوچتے ہی متلی آنے لگے گی مگر یہاں اُس کراہت کی طرف ہمارا دھیان بالکل نہیں جاتا اور سارا زور دل کی الم پذیر کیفیت اور حالت پر آ گیا ہے۔جس میں باوجود بُری لفظیات سے ایک انتہائی خوبصورتی اور دلکشی پیدا ہوگئی ہے۔

لفظ کی ہیئت

اس باب میں اقبال پر گفتگو کرنے سے پہلے ہم لفظ کی ہیئت،لفظ کے عمومی رنگ اور صوت پر بات کریں گے،کیوں کہ تخیل اور مضمون اگر شاعری کی روح ہیں تو لفظ اُن کا ظرف ہے،جس میں روح کو جسم عطا ہوتا ہے۔لفظ شاعری کی بنیادی اکائی،تخیل کا ناصر اور مضمون کے ظہور کا ذریعہ ہے۔اسی کی مدد سے سوچنے کی قوت کو مہمیز کیا جاتا ہے اور فکر کو راستہ ملتا ہے۔اِس بنا پر یہ سمجھ لینا بہت اہمیت رکھتا ہے کہ جب تک کسی شاعر میں لفظ کی نفسیات، رنگ اور صوت کو سمجھنے کی اہلیت نہیں،وہ شاعری کے کمال تک نہیں پہنچ سکتا یا دوسرے لفظوں میں بھٹکی ہوئی اور آوارہ روح کو جسم عطا نہیں کر سکتا۔جب کوئی لفظ شعر کے اِستعمال میں لایا جاتا ہے تو وہ ایک طرح سے قاری کے ذہن پر اپنی نقش گری کرتا ہے،اُسے اپنا وجود اور جسم دکھاتا ہے اور اپنے ظرف سے آگاہ کرتا ہے، پھر یہی جسم قاری کی انگلی پکڑ کر اُسے اَن دیکھے منظروں میں لے جاتا ہے، جہاں ایک نئی دنیا اور اُس دنیا کے جیتے جاگتے پرتَو متحرک ہوتے ہیں۔

کسی زبان کے بولنے والے برس ہا برس کے تجربات سے اشیا کی کیفیات کے مطابق اُن کو اپنی زبان میں ڈھالتے ہیں اور یہ زبان ہجوں سے بنتی ہے۔اگر مصوری کی زبان میں بات کی جائے تو ہجے گویا مختلف رنگوں کے چھوٹے چھوٹے خانوں کے گراف ہوتے ہیں۔جب یہ گراف

دو یا دو سے زیادہ کی شکل میں ملتے ہیں تو خاکے کا روپ دھار لیتے ہیں، پھر ان خاکوں میں اشیا کے رنگوں کے مطابق رنگ بھرے جاتے ہیں، اُنھیں شیڈ اور سائے دیے جاتے ہیں اور وہ سائے اتنے فنکارانہ ہوتے ہیں کہ جامد تصویریں، بولتی ہوئیں اور چلتی پھرتی نظر آتی ہیں۔اس کے بعد مختلف تصویریں مل کر ایک پینٹنگ یا مصوری کا نمونہ بن جاتی ہیں۔تو گویا لفظ اور حروف مل کر کسی شے کی شکل تیار کرتے ہیں اور لوگ اِنہی لفظوں کے استعمال سے دماغ میں اشیا کی اجتماعی تصویریں تیار کر لیتے ہیں۔ایک شاعر، جسے لفظ کی ہیئت، صوت اور رنگ کا علم ہوتا ہے، جب وہ ایک انوکھے طریقے سے لفظ بولتا ہے تو اُس لفظ کی ہیئت، صوت اور رنگ کے باہمی ملاپ کے ساتھ ہی دماغ میں ایک تصویر اُبھر آتی ہے، جو قاری کے تخیل کو شاعر کے تخیل سے ملا کر اُس کی فکر کو مہمیز کرتی ہے۔ایک بڑے شاعر کا کمال ہی یہ ہے کہ وہ نقش گری کا قاعدہ بنانے کا فن جانتا بھی ہے اور اُسے کر کے بھی دکھاتا ہے۔وہ لفظوں کی تجسیم بھی کرتا ہے، انہیں آواز اور آہنگ بھی عطا کرتا ہے اور اُن سے نئی نئی تصویریں بھی پینٹ کرتا ہے۔

اب یہ ہے کہ یہ تصویریں کس طرح پینٹ ہوتی ہیں اور کیوں کر منظر بناتی ہیں؟ لفظوں کو کس طرح ایک مکمل مناسبت اور ہم آہنگی کے ساتھ آپس میں منسلک کیا جائے کہ تصویروں کی صنعت گری ہو جائے؟ ایسی تصویریں، جو حرکت بھی کریں، نغمات بھی سنائیں اور انسانوں کو خوشی اور غم کے جذبات سے بھی گزاریں۔ظاہر ہے یہ کام ناممکن نہیں ہے مگر ایسا سہل بھی نہیں کہ ہر شخص کے بس میں ہو۔اِسے وہی سرانجام دے سکتا ہے، جو ہجوں کے ساکت اور منجمد ذروں کو جوڑ کر لفظ بنائے پھر لفظوں کو حروف کی مدد سے متحرک، خوش رنگ اور خوش لحن پرندے بنا کر ہواؤں میں اُڑائے۔آیئے اِسے سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

مثلاً (بادِل) ایک مطلق لفظ ہے، جو اِسم کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔اِس مطلق لفظ کا ایک مخصوص علاقے میں ایک مخصوص رنگ ہے، جو اُس علاقے کے انسانوں کے ذہن میں، اُن کے برس ہا برس کے مشاہدے اور تجربے سے اپنا ایک رنگ اور ہیئت نقش کر چکا ہے۔فرض کیا یہ مخصوص علاقہ وسطی پنجاب کا ہے، جہاں بادِل عموماً سفید رنگ کے یا روئی کے گالوں کی شکل میں ہوتے ہیں اور اکثر اوقات زیادہ گہرے اور سُرمئی نہیں ہوتے۔اب ہم جب بھی (بادل) کا لفظ بولیں گے تو وسطی پنجاب کے سامع کے دماغ میں فوراً ایک تصویر بنے گی۔یہ تصویر آسمان پر اُڑتے ہوئے

سفید اور روئی کے گالوں کی سی بنے گی اور اُس وقت تک یہ تصویر آسمان پر سفید رنگ کے اُڑتے ہوئے روئی کے گالے ہی کی رہے گی، جب تک بادِل کے ساتھ صفت کے طور پر کسی اور لفظ کا اضافہ نہیں کرتے یعنی یہ نہیں کہہ دیتے کہ کالے سیاہ بادل، سُرمئی بادل، گھنگھور گھٹائیں وغیرہ۔ ہم جیسے ہی بادل کے ساتھ، سیاہ، کالے، سُرمئی اور گھنگھور کا لفظ لگائیں گے، ہمارے ذہن میں بادل کی ہیئت اور رنگ فوراً تبدیل ہو جائیں گے۔ اگرچہ ہم نے اِس سے مراد بھی بادل ہی لیا ہے مگر سامع کے دماغ میں اُس کا فوراً رنگ بدل گیا۔ اب دماغ اِسے کالے بادلوں کے غبار کے طور پر لے گا اور اور ذہن سے سفیدی کے نقش یا مصوری مفقود ہو جائیں گی۔ اِسی طرح جب ہم کسی مخصوص پرندے کا نام لیے بغیر صرف (پرندہ) کا مطلق لفظ بولیں گے تو ہمارے دماغ میں پھر ایک ایسے پرندے کی تصویر بنے گی، جو آسمان پر اُڑتے ہوئے سفید رنگ کے کبوتر یا بگلے کی ہو گی۔ یعنی پرندے کا مطلق لفظ بھی ہمیں سفیدی کی طرف لے جائے گا کیوں کہ پنجاب میں دھان کے کھیتوں میں کھڑے پانیوں پر بگلوں کی ڈاریں اور گھروں کی چھتریوں پر بیٹھتے، اُڑتے کبوتروں کے سفید رنگ ہمارے ذہنوں میں نقش ہو چکے ہیں۔ اگر ہم نے کہا، طوطا، یا کوئل تو ہمارے دماغ میں فوراً رنگ بدل جائے گا۔ اگرچہ یہ ہیں تو پرندے ہی مگر برس ہا برس تک اِن جانوروں کے مشاہدے نے یہاں بھی ذہن میں ایک مطلق لفظ سے ایک مطلق رنگ بنا دیا ہے۔ اِسی طرح (موتی) کا مطلق لفظ ہے۔ جب ہم صرف (موتی) کا لفظ بولیں گے تو اِس کے بولنے سے دماغ میں جو تصویر بنے گی، وہ شفاف اور چمکتے ہوئے شیشے کی ہو گی، لیکن جیسے ہی ہم کہیں گے ''پاک موتی'' تو اب موتی کی تصویر دماغ میں دودھیا شکل اختیار کر لے گی۔ یہاں پاک کے لفظ میں یہ نفسیاتی کیفیت چھپی ہوئی تھی، جسے ایک دوسرے لفظ کے ساتھ ملانے سے ظاہر ہوئی۔ گویا لفظ کے بدلنے سے ذہنی کیفیت بھی تبدیل ہوتی ہے اور تصویر کی ہیئت اور رنگ بھی بدل جاتا ہے۔ اب ان لفظوں کو کس مناسبت سے استعمال کریں گے تو ایک موزوں شکل اور صوت ترتیب پائے گی، اِسے میں ایک مثال سے سمجھانے کی کوشش کرتا ہوں۔

بادلوں میں مرے کچھ پرندے گئے
ایسے بادل جو اُونچے ستونوں پہ تھے

پاک موتی تھے گویا پرندے مرے
میں نے پالا اُنھیں دل کی تنہائی میں

ہم نے ایک نظم کے چار مصرعے درج کیے ہیں، ان چار مصرعوں میں کس طرح لفظ اپنے رنگوں کے ساتھ ایک تصویر بناتے ہیں اور کیسے ایک دوسرے کے ساتھ مناسبت اختیار کرتے ہیں؟ ہم ابھی ان لفظوں کو الگ الگ دکھا کر بات واضح کرتے ہیں۔

بادل۔۔۔۔۔۔مطلق۔۔۔۔۔۔۔سفیدی کا تصور پیش کرتا ہے

پرندے۔۔۔۔مطلق۔۔۔۔۔۔۔سفیدی کا تصور پیش کرتا ہے

پاک موتی۔۔۔۔صفت کے ساتھ۔۔۔۔۔ایسی سفیدی کا تصور پیش کرتا ہے جو دودھیا ہے اور یہ تصور کم وبیش پرندوں اور بادلوں ہی کی طرح سے سفید ہے۔

ستون۔۔۔۔۔مطلق۔۔۔۔۔۔سفیدی کا ایک منارہ

پرندوں کو پالا۔۔۔۔عمل پذیری کے ساتھ۔۔۔۔۔یہ بھی سفیدی ہی کی ایک تصویر ہے۔

اس طرح آپ نے دیکھا کہ جتنے اسم اور الفاظ جمع کیے گئے ہیں، اُن کے اندر رنگ اور صوت کی مماثلت کس طرح واضح ہوتی ہے اور یہ سب مل کر ایک ایسی تصویر بناتے ہیں، جو اپنے رنگوں اور اصوات کی نسبت سے، ہم آہنگ و ہم آواز ہونے کے سبب ایک ہی فضا کی منظر کشی کرتے ہیں اور وہ ہے سفیدی کی فضا۔

اب ہم پہلے مصرعے میں ایک ہلکی سی تبدیلی کر کے دیکھتے ہیں اور پتا چلاتے ہیں کہ کیا ایک دوسری ہیئت اور رنگ کے لفظ کے استعمال سے دماغ کا منظر بدلتا ہے یا نہیں۔ اگر منظر تبدیل ہوتا ہے تو یہ منظر لفظ کے ساتھ کس طرح سارا شاعرانہ تصور بے ترتیب کرتا ہے۔

آسمانوں میں میرے پرندے گئے

یہاں بادلوں کی جگہ ''آسمان'' کا لفظ لگانے سے ہر چیز میں ایک عجیب سی بے ترتیبی در آئی ہے۔ جیسے ہی ہم نے آسمان کا لفظ بولا، ہمارے دماغ پر لفظ کی صَوت کے ساتھ نیلے رنگ کا تصور نقش ہو گیا، جس نے سفیدی کے بنے بنائے پورے نقشے کو تہ وبالا کر دیا اور ایک خوبصورت تصویر

میں کہیں بے جوڑ رنگ بھر گیا، جو اپنے باقی ماندہ تمام منظر سے الگ اور بدنما محسوس ہوتا ہے۔ اگر چہ ہم نے بات اب بھی کم وبیش وہی کی ہے، جو پہلے کر رہے تھے لیکن اِس ایک لفظ کے استعمال سے جہاں ایک طرف صوت میں فرق آیا، وہیں تصویر مکمل سفیدی سے اُبھرنے کی بجائے داغدار ہوگئی، اِس طرح جو کچھ کہنے کی کوشش کی جا رہی تھی، وہ نقص کے ساتھ تھا اور صحیح پیش نہ ہو سکا۔



چوتھا باب

شعرِ اقبال کی جمالیاتی ساخت

اقبال کا سرمایہ لفظ

اِس باب میں سب سے پہلے ہم اقبال کی شاعری کے حوالے سے نظریہ لفظ کا جائزہ لینے کی کوشش کرتے ہیں پھر وہیں سے آہستہ آہستہ نئی جہتوں کی طرف ورود کریں گے۔اقبال نے شاعری کا آغاز کیا تو اُس کے سامنے اردو کے اُن اساتذہ کا کلام موجود تھا،جس میں میر تقی میر کی مقامیت سے اُبھرنے والی رعائتیں (جوشاعری کی بنیاد اور مشکل ترین فن ہے)،غالب کا فارسی کشور کے بلند پھریرے سے پیدا ہونے والی نازک خیالی اور بلندیء فکر کے ساتھ رنگین آہنگ، آتش کی صنعتِ رنگیں،انیس کی استعارہ کے ساتھ صف بندی اور داغ کی محاورہ کے ساتھ معاملہ بندی کی بے مثال تمثیلیں موجود تھیں۔اقبال نے اپنے اِن پیش روؤں سے مکمل اکتساب اور فیض حاصل کرنے کے بعد بہت سمجھداری سے اپنے شعر کے ستون اُٹھانے شروع کیے جن پر آگے چل کر ایک عظیم الشان گنبد کا کلس بلند ہوا۔آیئے دیکھتے ہیں،اقبال نے لفظ کی ہیئت،صوت اور رنگ کو کس قدر مدنظر رکھا ہے اور میر کے مطابق:

دلی کے نہ تھے کوچے اوراقِ مصور تھے
جو شکل نظر آئی، تصویر نظر آئی

اُس نے کہاں تک اِن لفظی مناسبتوں سے رنگ،صوت اور آہنگ کا خیال رکھا ہے اور قاری کے ذہن کو تصویروں کے متحرک اور جاگتے ہوئے مناظر کی جمالیات تک لے گیا ہے اور کہاں تک فطرت کے اوراق کو مصور کیا ہے؟

سورج نے جاتے جاتے شامِ سیہ قبا کو
طشتِ اُفق سے لے کر لالے کے پھول مارے
پہنا دیا شفق نے سونے کا سارا زیور
قدرت نے اپنے گہنے چاندی کے سب اُتارے
محفل میں خامشی کی لیلائے ظلمت آئی
چمکے عروسِ شب کے موتی وہ پیارے پیارے

درج بالا سطور میں ہم نے اقبال کی ایک نظم کے چھ مصرعے دیے ہیں۔ اِن مصرعوں میں موجود الفاظ کی نشست و برخاست اور خارجی ہیئت صاف بتا رہی ہے کہ اقبال ایک شام کا منظر بیان کرنے کے لیے مصوری کے اُنہی اُصولوں کی پیروی کر رہا ہے، جنہیں ہم نے اپنی بات کے آغاز میں سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ اب ہم اِن مصرعوں کو ترتیب وار دیکھتے ہیں۔

۱ سورج نے جاتے جاتے شامِ سیہ قبا کو

پہلے مصرعے میں سورج کے ساتھ اُس کے غروب کا عمل بیان ہوا ہے۔ یہ وہ عمل ہے جو روز ہمارے مشاہدے سے گزرتا ہے۔ اِس لیے (سورج نے جاتے جاتے) کی بیان کردہ لفظیات سے ہمارے سامنے سورج کی ایسی تصویر آئے گی، جو اُس کے غروب ہوتے وقت ہم مشاہدے میں لاتے ہیں اور وہ تصویر رنگ میں قدرے گہرے سُرخی مائل سورج کی ہے۔ اِس کے ساتھ ہی (شامِ سیہ قبا) کی ترکیب نے غروب کے عمل کی مزید وضاحت کو مہمیز کیا ہے۔ یہاں اگر سورج کا لفظ دوپہر کے ساتھ استعمال کیا جاتا تو جو تصویر وقوع پذیر ہوتی وہ چمکدار، شفاف، تیز اور آئینے کے مشابہہ ہوتی مگر (جاتے جاتے) کی غروبی کیفیت اور اُس کے ساتھ (شامِ سیہ قبا) کی ترکیب نے سورج کا رنگ شفقی یا سُرخی مائل کر دیا ہے، جو زرد روشنی میں گُھلا ہوا ہے۔ یہ وہی زردی مائل گہری سُرخی ہے، جس کی مناسبت سے اگلے ہی مصرعے میں اقبال پھر اُنہی کیفیات اور الفاظ کا انتخاب کرتا ہے، جو اِس مصوری میں تھوڑے فرق کے ساتھ اُسی جیسے مزید رنگ اُبھارتے ہیں۔

۲ طشتِ اُفق سے لے کر لالے کے پھول مارے

یہاں طشت کی ط، ت اور ش کی چست ہیئت اور اِس کی صَوت اُفق سے مل کر دماغ کو سُرخیوں کی کیفیات سے دو چار کرتی ہے، جن میں بذاتِ خود (لالے کے پھول) کا حصہ لینا، پھر اُن کا مارا جانا یعنی پھینکنا یا نچھاور کرنا، پورے تصور کو شام کے قریب رخصت ہوتی ہوئی سُرخ و زرد پینٹنگ کو اُجال دیتا ہے لیکن اقبال یہاں رُکا نہیں، وہ اپنے اگلے ہی ایک اور مصرعے کے ذریعے اس سُرخ و زرد مصوری کو مزید پھیلاتا ہے اور اُس کے اِنھی رنگوں کو ذرا اور گہرا کرتا ہے۔

۳ پہنا دیا شفق نے سونے کا سارا زیور

اِس مصرعے میں
شفق کے لفظ میں چھپی ہوئی لالی اور لعلگی
سونے کے لفظ میں چھپی ہوئی ہلکی سُرخی کے ساتھ تیز اور چمکدار زردی
زیور کے لفظ میں آراستہ دلہن کے رنگ کی جھلک اور زیور کی پُرشکوہ اور چمکدار زردی

اِن تینوں استعاروں سے اِس پورے منظر میں تصویر کا رنگ ایک دفعہ پھر مزید گہرا اور سُرخی کے ساتھ زردی کو اُبھار دیتا ہے۔

۴ قدرت نے اپنے گہنے چاندی کے سب اُتارے

اس مصرعے میں قدرت، گہنے اور چاندی کا اُتارا جانا، ویسا ہی تصور پیش کرتا ہے، جو پہلے مصرعے میں (سورج کے جاتے جاتے) کا (شامِ سیہ قبا) کی ترکیب کے ساتھ مل کر بنا تھا، اِس کے ساتھ ہی گہنے کی گ اور اُتارے اور قدرت کی دو دفعہ کی ت، طشتِ اُفق کے رنگ اور صوت کو مہمیز دیتی ہے۔

۵ محفل میں خامشی کی لیلائے ظلمت آئی

اِس مصرعے میں خامشی کی ش دوسرے مصرعے کے طشت کی ش کے ساتھ نمو کرتی ہے اور

نظم کی زرد کیفیت کو سیاہی مائل سُرخی کا لہو پلاتی ہے۔

لیلائے ظلمت کی ترکیب اپنے نام ہی سے سیاہی مائل سُرخی کی عکاس ہے۔ ایسی سیاہی جو رات کی تاریکی کی طرف رواں دواں ہے لیکن اپنے لغوی معنی سے ہٹ کر ظلمت کی ظ کا رنگ ابھی اُسے مکمل تاریک نہیں بنا رہا بلکہ زردی کا اشارہ کر رہا ہے۔

۶۔ چمکے عروسِ شب کے موتی وہ پیارے پیارے

اس مصرعے کی پوری صنعت ہی چ، ش، ت، اور دو بار کی پ کی اصوات سے شوخیوں اور زرد و سُرخ رنگوں کا مرقع بن گئی ہے، جس کا مرکزی اور بنیادی تصور عروس یعنی سُرخ لباس اور زرد رنگ کے زیور پہنے، سے باندھ کر شاعر نے اُسے شامِ شفق رنگ سے جوڑ دیا ہے۔

آپ نے ہماری اِس وضاحت سے اندازہ لگایا ہو گا کہ کس طرح اِن چھے مصرعوں میں لفظوں کی خارجی ہیئت نے اپنی اصوات اور انسانی ذہنوں پر اثر انداز ہونے والے اجتماعی اندرونی رنگوں سے مل کر (جنھیں وہ روزا اپنے مشاہدے میں گزارتا ہے) گہرے یاقوتی رنگوں کی منظر کشی کی ہے اور متحرک تصویریں اُتاری ہیں۔ یہ ساری تصویریں متحرک بھی ہیں، سُرخ و زرد بھی ہیں اور انسانی ذہن کو نشاط اور سرخوشی سے دو چار بھی کرتی ہیں۔ یہ اِس وجہ سے ہوا کہ شاعر جانتا تھا کہ اِن لفظوں کو کس مناسبت اور کس مقام پر رکھنا ہے اور شام، شفق، لالے کے پھول، عروسِ شب، گہنے، لیلائے ظلمت، طشتِ اُفق، سونے کے زیور اور سورج نے جاتے جاتے، جیسے لفظوں کی اِس مضمون میں کیا اہمیت ہے۔ یہ کام، ظاہر ہے، لفظوں کے ذریعے، مصوری، اور موسیقی بنانے اور پیدا کرنے کے لیے، اُن کی نفسیات سمجھے بغیر ممکن نہیں تھا اور نہ یہ چھوٹے موٹے کسی شاعر کے بس کا روگ ہے۔ اقبال نے یہ سب کام اُس ذہنی اُپچ کی وساطت سے سرانجام دیا، جس میں مشاہدہ تجربے کے ساتھ ربط پیدا کرتا ہے، پھر تخیل کی پیوند کاری ہوتی ہے، جو مضمون بنانے میں معاون ثابت ہوتی ہے۔ اُس کے بعد لفظوں کا سامان بہم پہنچایا جاتا ہے، پھر اُس سامان کو اُن کی خارجی ہیئت، اصوات اور رنگوں کے اعتبار سے، دیکھے اور چھوئے ہوئے منظروں کو اَن چھوئے اور اَن دِکھے منظروں کے ساتھ باندھا جاتا ہے اس طرح دونوں کے ملاپ سے ایک تیسرے شاعرانہ منظر کی تشکیل ہوتی ہے، جو پہلی تشکیل سے مختلف مگر فطری ہوتی ہے۔ اِس عمل میں ایک جیتی

جاگتی اور رنگین دنیا جنم لیتی ہے، جو شاعر کی مکمل اپنی تخلیق کی ہوئی دنیا ہوتی ہے، جس میں وہ اپنے قاری یا سامع کو سیر کراتا ہے اور اُس کو قدرت کے مناظر سے تھوڑے تھوڑے بدلے ہوئے منظروں کی متحرک تصویریں دکھاتا ہے، تصویروں کے لمس محسوس کراتا ہے، لمس سے پیدا ہونے والی موسیقی سناتا ہے اور اپنے فن کا گواہ بناتا ہے اور اُس سے داد وصول کرتا ہے۔

اب اقبال کی زیرِ نظر نظم کے مصرعوں کی مناسبتیں اور رعائتیں دیکھیے:

ہوئے مدفونِ دریا زیرِ دریا تیرنے والے
طمانچے موج کے کھاتے تھے جو، بن کر گہر نکلے
غبارِ رہگزر ہیں، کیمیا پر ناز تھا جن کو
جبینیں خاک پر رکھتے تھے جو، اکسیر گر نکلے
ہمارا نرم رو قاصد پیامِ زندگی لایا
خبر دیتی تھیں جن کو بجلیاں وہ بے خبر نکلے
حرم رسوا ہوا پیرِ حرم کی کم نگاہی سے
جوانانِ تتاری کس قدر صاحب نظر نکلے
زمیں سے نوریانِ آسماں پرواز کہتے تھے
یہ خاکی زندہ تر، پائندہ تر، تابندہ تر نکلے

درج بالا نظم کی ترکیبیں اور سامانِ لفظ آپس کی مناسبتوں میں اِس قدر گندھ گئے ہیں کہ اِدھر مصرعے کی آواز سُنتے ہیں، اُدھر اُسے دیکھ لیتے ہیں۔

شعرِ اقبال کے جمالیاتی اُسلوب کی صورت گری

اگر اِس بحث کا نتیجہ اور مقصد ہم آپ سمجھ گئے ہیں تو گفتگو کو اگلے مرحلے کی طرف لے کر چلتے ہیں۔ جیسا کہ پہلے باب میں شعر کی ہیئت اور اُس کی جمالیاتی تعریف میں بیان کیا جا چکا ہے کہ شعر وہی بلند تصور کیا جائے گا جو صوتی اعتبار سے موسیقی اور منظر کے قریب اور معنوی اعتبار سے خارجی یعنی عمومی مذاق پر بھی پورا اُترے اور خاص فکری نہج پر گیرائی اور گہرائی کی حدوں کو بھی چھوئے۔

اگر شعر اِن میں سے ایک بھی نقطے کا لمس لینے میں ناکام رہتا ہے تو یہ شاعر کی ناپختگی کی دلیل ہے۔ جب ہم کہتے ہیں، اقبال ایک عظیم شاعر ہے تو ہم پر یہ ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ اُن کے شعر کو اِسی درج بالا کسوٹی کے کڑے پیمانوں سے گزار کر دیکھیں کہ وہ کس طرح نہ صرف اِن لوازمات پر پورا اُترتا ہے بلکہ اپنے سنجیدہ اور غیر شاعرانہ موضوعات یا نظریاتی اُفق پر بات کرتے ہوئے بھی اِن شاعرانہ اکائیوں کو ہمیشہ مدِنظر رکھتا ہے۔

اقبال اور اُس کے شعری نظام پر بات کرتے ہیں تو ہمارے سامنے بیان کردہ درج بالا تمام پہلو صف بستہ نظر آتے ہیں، جنہیں اقبال کی شاعری سے ثابت کرنے کی طرف رجوع کرنا ہے۔ مَیں نے جس قدر بھی اقبال کے شعری نظام پر لکھے گئے مضامین کا مطالعہ کیا، وہ نہایت تشنہ بلکہ بعض بہت ہی سطحی اور مولفین کی لاعلمی پر دلالت کرتے تھے۔ اِس کی وجہ ایک تو یہ ہے کہ مضامین لکھنے والے اکثر مقالہ نگار ہیں، جو صرف ڈگری کی آرزو رکھتے ہیں اور اُس کے بعد اچھی ملازمت کی۔ اُنہیں شعر کے سمجھنے سے زیادہ اپنے مقالے کو نمٹانے کی جلدی ہوتی ہے۔ بیشتر شاعری سے سراسر نابلد، محض قافیہ، ردیف کی تکرار اور بھاری الفاظ کو شاعری تصور کرتے ہیں اور اِسی کلیے کو مدِنظر رکھ کر اِنہوں نے اقبال کے معاملے میں حکم لگائے ہیں۔ جن لوگوں نے اقبال پر سنجیدگی سے کام کرنے کی کوشش کی ہے، وہ بھی عقیدت کی شمع کے سائے سائے چلے اور شاعری کے جمالیاتی آہنگ کو بیان کرنے کی بجائے صرف واہ واہ کرتے چلے گئے، نہ اقبال کی لفظی رعائتوں پر بحث کی، نہ تلازمۂ خیال کی وضاحت کی اور نہ الفاظ کی معنوی پرتوں اور صوت اور خارجی ہیئت کے معاملات کی وضاحت کی۔ اِس میں کوئی شک نہیں، اقبال ایک عظیم شاعر ہیں اور اُن کے شعر کے کارخانے میں وہ تمام سامانِ آرائش موجود ہے، جو درج بالا حد بندیوں کا احاطہ کرتا ہے مگر اُسے ثابت کرنا بھی تو ایک نقاد اور مفسرِ اقبال کا کام ہے۔ کسی نے اقبال کے اوزان کو مشقِ ستم بنایا، کسی نے اُن کی شاعری میں اِستعمال کی گئی تراکیب کو جمع کر کے سمجھ لیا کہ اُس نے اقبال کے طریقہ شعر اور اُس کے حسن کو پالیا۔ کوئی صاحب اُٹھے، ایک گلابی رنگ تشریح کر ڈالی اور کہہ دیا، وہ اقبال کی شاعرانہ نزاکتوں کا بس احاطہ کر چکے۔ بعض تو ایسے منچلے تھے کہ اقبال کے غسل خانے تک، جانے کے کوائف جمع کر لیے۔ اگر نظر نہیں کی تو اُن کی شاعری کی جمالیات کا سبب بننے والے اُس سامان پر، جسے اقبال اپنے جگر کی کان سے کھود کر نکالتا تھا۔ بہرحال ہمیں اُن سب سے گریز کرتے ہوئے

صحیح پیمانوں پر اقبال کے شعر کا تجزیہ کرنا ہے۔ ایسا تجزیہ، جس میں حساس شعری نزاکتیں اُن کے فن کی دلیل بن جائیں، تاکہ اقبال ایک باشعور شاعر کے طور پر سامنے آئیں، نہ کہ اُن کے سر پر اِلہام کا بہتان لگا کر ذاتی محنت اور جگر سوزی کو پسِ پشت ڈال دیں۔ میرا خیال ہے اقبال کی شاعری سراسراُن کے شعوری احساس کی آئینہ دار ہے۔ چنانچہ دیکھتے ہیں اقبال اپنے شعر کی بنیاد کن صلیبوں پر رکھتے ہوئے اُسے سربلند کرتا ہے۔

لفظ کا ذِمہ دارانہ استعمال

میں شعر کے بارے میں اپنے نظریے کا کئی بار اعادہ کر چکا ہوں کہ شعر میں شاعر جب ایک لفظ استعمال کرتا ہے تو اُس لفظ کو چار سطح پر اپنی ذمہ داری پوری کرنا لازم ہے۔

اول ۔۔۔ شعر میں استعمال شدہ لفظ اپنی معنوی ذمہ داری پوری کرے یعنی وہ لفظ شعر میں پورے معنی دیتا ہو، غیر ضروری طور پر استعمال نہ ہوا ہو یا محض وزن پورا کرنے کے لیے نہ رکھ دیا گیا ہو۔ اگر وہ لفظ مذکورہ شعر میں دو یا دو سے زائد سطح پر اپنے معنی دے تو لفظ کا یہ استعمال انتہائی احسن گِنا جائے گا۔

دوم ۔۔۔ شعر میں استعمال شدہ وہی لفظ، جو اپنے معنی دے رہا ہے، وہ صوتی اعتبار سے بھی اپنی ذمہ داری پوری کر رہا ہو یعنی اُس کی صوت یا آواز میں موسیقیت کا مکمل اہتمام کیا گیا ہو۔ وہ لفظ منجمد، خشک اور بے رس نہ لگے اُس کی صوت کانوں میں شریں نغمے پیدا کرے۔

سوم ۔۔۔ شعر میں استعمال شدہ لفظ پورا منظر تخلیق کرتا ہو یعنی وہ لفظ جیسے ہی سماعت میں آئے، اُسی لمحے آنکھوں میں ایک منظر تیر جائے اور تصویر بن کر نظروں کے سامنے آ جائے۔ مطلب یہ کہ وہی لفظ، جس نے درج بالا دو ذمہ داریاں پوری کی ہیں، وہ تصویری کہانی بھی بناتا دکھائی دیتا ہو۔

چہارم ۔۔۔ شعر میں استعمال شدہ لفظ اپنا رنگ مکمل ظاہر کرے، خلا کی طرح بے رنگ نہ ہو یعنی ایسا نہ ہو کہ اُسے بولنے سے چیزیں اور رنگ تصور میں نہ آئیں۔

گویا ایک بڑے شاعر کے نزدیک شعر میں کسی لفظ سے کام لینا اِنسانی حِسیات کو جگانے کا عمل ہے۔ اگر کوئی شاعر اِن میں سے ایک بھی فعل کو سرانجام دینے میں ناکام رہا، وہ بڑے شعری

استھان سے گر جائے گا اور یہ کام اتنا سادہ یا آسان نہیں ہے، جگر کو خون کرنے سے اِس عیاری تک پہنچا جا سکتا ہے، جس کا آگے چل کر بیان ہوگا۔

ہم نے اُوپر جس قدر اچھے شعر کے معاملے میں باتیں کی ہیں، یہ تمام باتیں شعر کا محض ایک پہلو ہیں۔ اِن کے علاوہ بھی کچھ معاملات ہیں جو آہستہ آہستہ قاری پر واضح کریں گے لیکن اچھے شعر کے بارے میں ایک اور بہت ضروری بات ہے، جو رہی جاتی ہے اور اُس کے بغیر بات سمجھانا ناممکن ہے۔ بڑا شاعر جب بھی کچھ استعارے کام میں لاتا ہے، اُسے وہ کائنات ہی سے اُٹھانے پڑتے ہیں کہ اِس کے بغیر چارا نہیں مگر وہ یہ استعارے عین وہی نہیں اُٹھاتا، جو کائنات میں اپنی اصلی مادی یا غیر مادی شکل میں وجود رکھتے ہیں۔ اُن استعاروں میں وہ کچھ نہ کچھ تبدیلی کرتا ہے۔ اُس کے لیے وہ کائنات میں مادی وجود رکھنے والی اشیا کے ساتھ غیر مادی اشیا کو منسلک کر دیتا ہے، جس کی وجہ سے ایک مادی شے کا وجود ایک غیر مادی منظر کا پیش خیمہ بن جاتا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ''چراغ کی لَو'' تو اِس میں چراغ مادی ہے اور ''لَو'' غیر مادی استعارہ ہے۔ اب یہ ہوا کہ دونوں نے مل کر ایک ایسی روشی کا منظر بنایا، جو سورج کی روشنی کے منظر سے بالکل مختلف ہلکی اور مدھم روشنی کا تصور پیش کرتی ہے، جس میں دھیمی سی تپش کا احساس بھی در آتا ہے۔ اِسی طرح جب ہم کہتے ہیں ''پھول کی خوشبو'' تو اِس میں بھی پھول ایک مادی وجود کا نمائندہ ہے اور خوشبو غیر مادی وجود کی عکاس ہے۔ درج بالا ترکیب کی طرح اِس ترکیب نے بھی ایک منظر بنایا، جو ہمیں پھولوں کے رنگ بھی دے گیا اور خوشبو بھی اور آنکھوں کے لیے ایک خاص منظر بھی لیکن یہ تراکیب اُس وقت تک منجمد، بےصوت و بےرنگ ہی رہتی ہیں، جب تک اپنے ہی جیسے مترادفات سے نہ ملیں یعنی اِن تراکیب میں جان پیدا کرنے کے لیے اِنھی کے خاندان اور جنس سے الفاظ بہم پہنچا کر ایک تصویر بنانا پڑے گی۔ وہ تصویر ایسی ہوگی جو انسانی مزاج اور انسانی جمالیات کی تسکین کا باعث بنے۔ لامحالہ یہ تسکین اجتماعی ہوتی ہے۔ سرِ دست میں اپنی اِن باتوں کو اقبال کے شعروں کی کچھ مثالوں سے ثابت کرتا چلوں۔

خاموش ہے چاندنی قمر کی
شاخیں ہیں خاموش ہر شجر کی

وادی کے نوا فروش خاموش
کہسار کے سبز پوش خاموش
فطرت بے ہوش ہو گئی
آغوش میں شب کے سو گئی

اس نظم کا نام (ایک شام) ہے۔ یہ بانگِ درا کی نظم ہے اور اقبال کی ابتدائی نظموں میں ہے۔ یہ وہ دور ہے، جس وقت ابھی اقبال کا فن اپنی معراج کو نہیں پہنچا لیکن نظم میں موجود لفظی دروبست، صوت، خارجی ہیئت اور آہنگ آنے والے دور میں اقبال کے لیے ایک بڑے شاعر کا اعلان کر رہی ہیں۔ اِس نظم میں کل آٹھ شعر ہیں۔ مَیں نے مثال کے لیے ابتدائی تین شعر لیے ہیں۔

یاد رکھیے ہر شعر میں عموماً تین طرح کے لفظ استعمال ہوتے ہے، جن کی تفصیل ہم اُسلوب کے ضمن میں بیان کر چکے ہیں یہاں اپنی بات میں روانی برقرار رکھنے کے لیے مختصر بتاتے چلیں۔

اول، اصلی لفظ یا لفظِ معنی ہیں، جنہیں شعر میں مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔

دوم، حروف جار ہوتے ہیں۔ اِن کا کام نہایت چابکدستی سے اُن اصلی لفظوں کو آپس میں ملانا ہوتا ہے۔

سوم، اَفعال ہوتے ہیں، یہ اصلی لفظوں کی حرکت کو ظاہر کرتے ہیں۔

درج بالا شعروں میں حقیقی لفظ! خاموش، چاندنی، قمر، شاخیں، شجر، وادی، نوا فروش، کہسار، سبز پوش، فطرت، بے ہوش، آغوش، شب، اور سو، ہے۔

اِن اصلی لفظوں کی بھی ایک تقسیم بنتی ہے۔

اِن میں سے بعض لفظ تراکیب کے طور پر استعمال ہوئے ہیں مثلاً، سبز پوش، نوا فروش۔

بعض اِسم کے طور پر آئے ہیں مثلاً، قمر، کہسار، شجر اور شب وغیرہ اور باقی صفت کے زمرے میں آتے ہیں۔

ہم نے اِن سب کی تقسیم اِس لیے کی تا کہ سمجھنے میں آسانی رہے۔ اَب آگے چلیے کہ یہ کس طرح اُن صفات پر پورا اُترتے ہیں، جو ہم نے ایک شعر کے لیے لازمی قرار دی ہیں؟

یاد رکھیں کسی بھی بڑے شاعر کے شعر کو سمجھنے کے لیے شعر میں استعمال کیے گئے الفاظ کو اُن کے متضاد الفاظ کے سامنے رکھ کر پرکھا جائے تو مطلب کھلنے کی طرف ابتدا ہوتی ہے۔

اِن شعروں میں سب سے پہلی بات تین نقطوں کے الفاظ کی تکرار ہے اور اُس میں بھی ش کی تکرار نے صوت کو منظر کے ساتھ جوڑ کے ناقابل بیان حسن سے دوچار کیا ہے۔ کُل چھ مصرعوں میں گیارہ دفعہ ش کے حرف کو اِستعال کیا گیا ہے اور اُس کے ساتھ ایسے الفاظ برتے گئے جن میں ''ش'' کا حرف یا تو پہلے آتا ہے یا آخر میں تا کہ ''ش'' کی صوت اپنا وجود واضح طرح سے ثابت کرے۔ اِن کے ہم رکاب اور ساتھ ساتھ ہی چاندنی کو قمر، اور قمر کے قافیے کو شجر سے باندھ کر وہ تمام متحرک تصویر بنا دی، جس میں ایک چاندنی رات میں چاند کی کرنوں کا درختوں کی شاخوں سے چھن چھن کر نکلنے کا منظر دودھیا روشنی کے ساتھ پوری کائنات کو اُجال دیتا ہے۔ اِن مصرعوں میں جتنی دفعہ بھی خاموش کا لفظ آیا ہے، ہر بار نئے معنی کے ساتھ منظر کو مہمیز کرتا ہے، جو شاعر کی سراسر شعوری جمالیاتی تفہیم کا نتیجہ ہے۔ الفاظ کے انتخاب پر اُس کی محنت اور منظر بنانے کے لیے الفاظ کی نشست و برخاست بتاتی ہے کہ شاعر کچھ بتانا نہیں چاہ رہا بلکہ متحرک تصویریں بنا کر دکھانا چاہ رہا ہے۔ اِس عمل میں شاعر الفاظ کے ذریعے سے معنی کے ساتھ ساتھ رنگ بنانے میں زیادہ دلچسپی لیتا ہے، اِسی لیے اِن کے لغوی معنی کی بجائے ہر بار نئے معنی بناتا ہے مثلاً

خاموش ہے چاندنی قمر کی

یہاں خاموشی کا لفظ ''چُپ'' کی بجائے حاوی ہونے کے معنی میں ہے یعنی قمر کی چاندنی نے پوری وادی کو گھیر لیا ہے، اُس کا احاطہ کیا ہے۔ گویا اِس مصرعے کی خاموشی آواز کی بجائے حرکت کی ضد ہے، جس میں ہر چیز ٹھہری ہوتی ہے۔

شاخیں ہیں خاموش ہر شجر کی

یہاں خاموشی کا مطلب شاخوں کا بے حرکت ہونا ہیں یعنی اشجار کی شاخیں ساکت ہیں، جن سے چاندنی چھن چھن کر گر رہی ہے۔

وادی کے نوا فروش خاموش

اِس خاموشی سے مراد یہ نہیں کہ وادی میں گانے والے چُپ سادھے ہیں یا وہ موجود نہیں ہیں بلکہ اِس سے مراد یہ ہے کہ وادی میں سوائے حسنِ فطرت کے، کسی غیر فطرتی اور شور شرابے والی چیز کا وجود نہیں ہے، جو نظارا کرنے میں شاعر کی محویت میں دخل اندازی کرے۔

کہسار کے سبز پوش خاموش

یہاں خاموشی سے مراد بزرگی اور وقار ہے۔ کسی بزرگ اور بارعب مرد قلندر کے سامنے جیسے ہر شے ساکت ہوتی ہے، اِسی طرح وادی کے پہاڑ بزرگی اور وقار والے ہیں۔

اِن سب مصرعوں کی خاموشی، جو مجموعی منظر بناتی ہے وہ یوں ہے،

کہ خاموشی آواز کی بجائے حرکت کے مقابلے میں ہے اور ایسی خاموشی ہے، جس میں ہر چیز ٹھہری ہوئی ہے۔

دوسرے چاندنی نے ہر شے کا احاطہ کیا ہوا ہے
شجر ساکت ہیں
شاخیں رُکی ہوئی ہیں، جو چاندنی کے عمل میں مداخلت نہیں کر رہیں
وادی میں شور شرابا نہیں
کہسار بزرگوں کی طرح پُر وقار ہیں
فطرت کے حسین ایک دوسرے کو دیکھنے میں محو ہیں

اور اِن سب کی پیدا کرنے والی رات ہے، جس کو ماں کی آغوش سے ملا دیا گیا ہے یعنی اگر شب نہ ہوتی تو یہ تمام منظر بالکل نہ بنتا۔

بعض اوقات ایک بڑا شاعر متضاد لفظیات کے ذریعے ایک تصویر بناتا ہے جو لغوی معنیٰ میں تو متضاد ہوتی ہیں لیکن وہ متضاد لفظیات آپس میں ایک ہی منظر بنانے میں مختلف رنگوں کا کام دیتیں ہیں۔

جمالیاتِ شعرِ اقبال کے متعلق اپنے مفروضات کی تصدیق کے لیے اُن کی ایک اور ابتدائی نظم ''ایک آرزو'' سے کچھ مصرعے لکھتا ہوں۔

ساقیِ اربابِ ذوق

PDF BOOK COMPANY

شورش سے بھاگتا ہوں، دل ڈھونڈتا ہے میرا
ایسا سکوت، جس پر تقریر بھی فدا ہو
مرتاہوں خامشی پر، یہ آرزو ہے میری
دامن میں کوہ کے اک چھوٹا سا جھونپڑا ہو
لذت سرود کی ہو چڑیوں کے چہچہوں میں
چشمے کی شورشوں میں باجا سا بج رہا ہو

اُوپر جو شعر لکھے ہیں، اُن میں سے ابتدائی دو شعروں میں پہلی نظر میں سکوت، خامشی اور تنہائی کے استعارے ہیں، ایسے لگتا ہے کہ شاعر مکمل سکوت اور خامشی کا خواہاں ہے مگر تیسرے شعر میں وہ اِس خیال کے برعکس آواز، شورش اور نغمے کی خواہش کرتا نظر آتا ہے۔ ایک طرف تو شاعر کہتا ہے کہ وہ شورش سے بھاگتا ہے، دوسری طرف وہ سرود کی لذت، چڑیوں کے چہچہے، چشمے کی شورشیں اور باجے کے بجنے کا آرزومند ہے۔ کیا یہ تضاد نہیں؟ یعنی مسلسل ''چ''، ''ڑ'' اور ''ج'' اور ''ش'' کا استعمال، جہاں ایک طرف لفظی طور پر شور کی کیفیت پیدا کرتا ہے وہیں معنوی اعتبار سے بھی شور اور ہنگامے کا غماز ہے، ایسا کیوں ہے؟

آیئے اس پر بھی گفتگو کرتے ہیں اور اِسے سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

دراصل یہ تضاد جو ہمیں نظر آ رہا ہے، تضاد ہرگز نہیں ہے بلکہ اقبال نے ایک تصویر کو دو متضاد رنگوں کے ملاپ سے مکمل کیا ہے۔ یہاں پر بھی اگر دیکھیں تو میری پہلی بیان کردہ مثال اور اِس نظم کے شعروں کی مثال میں ایک ہی طرح سے لفظیات کو فن کی نہج پر پہنچایا گیا ہے، جو شاعر کی فطرتی جمالیات کی منظر بینی اور تصویر کشی کے خام مواد کے طور پر سامنے آتی ہیں اور یہاں بھی وہی طریقہ کار اختیار کیا گیا ہے، جو منظر بنانے کے لیے اقبال نے درج بالا شعروں میں اختیار کیا تھا مثلاً شورش، جو فطرت کے دیکھنے اور اُس کے سمجھنے میں خلل اور رکاوٹ کا باعث بنتی ہے، اُس کے مقابلے میں مکمل سکوت ایک ایسا تفہیمی استعارہ ہے کہ اِسی کی نصرت اور مدد سے انسان کو کائنات کے رموز سمجھنے کی توفیق ہوتی ہے اور انسانی شعور میں گہرائی پیدا ہوتی ہے۔ خورشید رضوی کا ایک خوبصورت شعر ہے:

مَیں عمیق تھا کہ پلا ہوا تھا سکوت میں
یہ جو لوگ محو کلام تھے مجھے کھا گئے

دوسری طرف معنوی اعتبار سے شورش اور سکوت میں ایک لفظی رعایت بھی ہے، جو یہاں ضد کا کام دیتی ہے اور ہم نے پہلے عرض کیا تھا کہ کسی بھی شعر کو سمجھنے کے لیے استعمال شدہ الفاظ کی ضد کو پہچاننا بہت ضروری ہے جبکہ اگلے ہی لمحے اِسی مصرعے میں اقبال نے سکوت کی ضد کہ جو ''تقریر'' ہے، سے اپنی تصویر میں فکری رنگ بھرنے کی طرف رجوع کیا۔ دوسرے مصرعے کے آخر میں ''فدا'' اور سکوت ایک ہی معنوی حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور وہ ہے، حسنِ فطرت میں محو ہو جانا۔

مرتا ہوں خامشی پر، یہ آرزو ہے میری

اب ذرا اِس مصرعے کی صنعت پر نظر کریں، جس میں تین لفظ ایسی رعایت کے ساتھ آئے ہیں، جو اقبال کی شعر گوئی پر فنی دسترس کی دلیل ہیں، مرتا، خامشی اور آرزو۔

اِن لفظوں کو دیکھو تو اصل میں مرنے اور خامشی کا معنوی نظام ایک ہی ہے اور وہ ہے موت، لیکن یہی خامشی جب شعر کے جمالیاتی استعارہ کا روپ لیتی ہے تو زندگی اور کائنات کے فطری استعاروں کو سمجھنے کی معاون بن جاتی ہے۔ اقبال کہتا ہے کہ میں خامشی پر جان دیتا ہوں یعنی میری خواہش ہے کہ جہاں مَیں رہوں وہاں شورش نہ ہو، ہنگامہ نہ ہو۔ یہ نہیں کہ سرے سے آواز کا وجود ہی نہ ہو کیوں کہ اگلا ہی ایک مصرعہ چھوڑ کے شاعر چڑیوں کے چہچہوں کا تقاضا بھی کرتا ہے۔ چنانچہ یہ خامشی آواز کے خلاف نہیں، بے ہنگم شور کے خلاف ہے۔ باقی رہا (مرنے) کا لفظ، تو وہ آرزو کے مترادف کے طور پر ہے، نہ کہ موت کے معنی میں۔ اِسی طرح دامن، جھولی کی رعایت بھی رکھتا ہے اور وادی کے پہلو کی بھی اور،، چھوٹا سا جھونپڑا،، مکان کی رعایت بھی لیتا ہے اور قبر کی بھی۔ الغرض یہ زندگی اور موت سے کشید کیے ہوئے استعارے مجموعی طور پر زندگی کے استعارے بن جاتے ہیں۔ ایسی زندگی جس میں جمالیات پر غور و فکر کے زمانے میسر ہوتے ہیں۔ چنانچہ، مرنا، خامشی، آرزو، سکوت، فدا، چھوٹا سا جھونپڑا،، شورش، ایک طرف زندگی اور

فطرت کے استعارے بھی ہیں اور دوسری طرف موت کے استعارے بھی ہیں۔بس اسی زندگی اور موت کے درمیان فطرت کی تفہیم چھپی ہوئی ہے۔ چڑیوں کے چہچہے اور سرود کی لذت، چشمے کی شورشیں، باجے کا بجنا، اقبال کے نزدیک عین فطرت ہے، نہ کہ خارجی ہنگامہ۔اِسی لیے وہ اِسے بھی سکوت کا حصہ سمجھتا ہے اور اِسے بھی چاہتا ہے۔

تیسرے شعر کی صَوت میں اگرچہ ایسی لفظیات استعمال کی گئی ہیں، جن میں بذاتِ خود شور اور ہنگامہ آرائی کا آہنگ پیدا ہوتا ہے لیکن یہ شور اور ہنگامہ آرائی اب چوں کہ فطرت اور خامشی اور سکوت کے منظر سے پیدا ہو رہی، اِس لیے یہ سکوت ہی کا ایک حصہ بن گئی ہے اور لفظیات کے اندر چھپی ہوئی داخلی کیفیات نے خارجی آہنگ کو دبا کر بالکل ختم کر دیا ہے۔اسی لیے لفظوں کی خارجی آواز اب کانوں کو کڑک لگنے کی بجائے بھلی محسوس ہوتی ہے اور اُس سکوت میں، جس کی شاعر تمنا کرتا ہے، اُس میں اضافہ کر رہی ہے۔ یہ ایسے ہی ہے جیسے اندھیرے کا وجود روشنی کو واضح کر دیتا ہے۔

اقبال کو سمجھنے کے لیے اُس کے ''سکوت'' اور خامشی کو نگاہ میں رکھنا بہت ضروری ہے۔ ہر بڑا شاعر اپنے تخیل کے لیے کچھ کوڈ زرکھتا ہے، جن کو وہ مخصوص الفاظ کے لباس پہنا پہنا کر سامنے لاتا ہے۔ جب تک وہ کوڈز نہ کھولے جائیں، شعر کی تفہیم ہاتھ نہیں لگتی۔

اسی درج بالا خیال کو ہم اقبال کے چند دوسرے شعروں سے آگے بڑھاتے ہوئے اُن کی داخلی اور پُرسکون کیفیت کی مزید وضاحت کرتے ہیں۔ پہلے اُن کی ایک نظم (رخصت اے بزمِ جہاں) کے چند شعر ملاحظہ ہوں۔

گھر بنایا ہے سکوتِ دامنِ کہسار میں
آہ یہ لذت کہاں موسیقیء گفتار میں
ہم نشینِ نرگسِ شہلا، رفیقِ گل ہوں میں
ہے چمن میرا وطن، ہمسایۂ بلبل ہوں میں
شام کو آواز چشموں کی سلاتی ہے مجھے
صبح فرشِ سبز سے کوئل جگاتی ہے مجھے

٭

طعنہ زن ہے تو کہ شیدا کنجِ عزلت کا ہوں میں
دیکھ اے غافل، پیامی بزمِ قدرت کا ہوں میں
ہم وطن شمشاد کا، قمری کا میں ہم راز ہوں
اس چمن کی خامشی میں گوش بر آواز ہوں
لیٹنا زیرِ شجر رکھتا ہے جادو کا اثر
شام کے تارے پہ جب پڑتی ہو رہ رہ کر نظر

یہ جتنے شعر میں نے اِس نظم کے پیش کیے ہیں، پہلے اِن میں استعمال ہونے والی لغوی طور پر متضاد تراکیب اور منظر کشی کی مصوری کے لیے مترادف کیفیات کا جائزہ لیتے ہیں۔

سکوتِ دامنِ کہسار۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔لذتِ موسیقیءِ گفتار
یعنی سکوت کے مقابلے میں موسیقی اور گفتار ہے
ہم نشینِ نرگسِ شہلا۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔چمن میرا وطن
رفیقِ گل۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ہمسایہ بلبل
شام کو آوازِ چشموں کی سلاتی ہے۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔صبح فرشِ سبز سے کوئل جگاتی ہے
سلاتی کے بالمقابل جگاتی ہے

آپ نے دیکھا اِن تمام الفاظ اور تراکیب میں لفظوں کی خارجی سطح پر چار ہجوں کی تکرار چلی آتی ہے

س، گ، ش اور چ،

یعنی سکوت، کہسار، موسیقی، نرگس، ہمسایہ، سبز اور سلاتی۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ۷

س کے یہ الفاظ درج بالا شعروں میں فطرت کے مادی اور ساکن یا ٹھہری ہوئی کیفیات کے نمائندہ بھی ہیں اور اپنی س کی مدھم صوت کے اعتبار سے بھی رُکے ہوئے منظر کی نمائندگی کرتے ہیں۔

گ یعنی، گفتار، نرگس، گل، گھر اور جگانا۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ۵

گ کے الفاظ اپنی خارجی ہیئت کے اعتبار سے اضطراب اور جگمگ کیفیات کے حامل ہیں۔ اِس کے علاوہ یہ نظم میں رنگوں کی شوخی اوراور منظر کشی کی مصوری میں زرد سُرخی کے علمبردار بھی ہیں لیکن یہ اُس شوخی کا تاثر پیش کرتے ہیں، جس میں ایک سکوت اور سنجیدگی اور متانت موجود ہے، نہ کہ شور کی کرختگی۔

ش، یعنی ہم نشین، چشمے، شام، فرش اور شہلا۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۵

ش، کے الفاظ اپنی خارجی ہیئت اور داخلی کیفیات، دونوں کے اعتبار سے ایک ہنگامے اور شور کے غماز ہیں مگر حیرت کی بات یہ ہے کہ جب اِن کی شوریدہ کیفیت کو منظر کے پورے سکوت کے س میں داخل کرتے ہیں تو ان الفاظ کی تیز ابیت شیشے کی سی چمک دمک سے مل کر منظر میں مزید نکھار اور شفافیت پیدا کرتی ہے۔

اسی طرح چ، یعنی چمن اور چشمہ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۲

چ کے الفاظ سکوت کے وہ مادی منبع ہیں جہاں سے تمام منظر پھوٹتا ہے۔ یہی وہ دو منظر آفرین منابع ہیں جن کی وجہ سے باقی تمام آوازیں ایک ہو کر اپنی اپنی مختلف اور مخالف و متضاد کیفیات کے باوجود ایک منظر اور ایک رُکی ہوئی اور جذب ہو جانے والی کیفیت بن جاتی ہیں، جسے اقبال نے سکوت کا نام دیا ہے۔

اب اسی نظم کے دوسرے حصے کی طرف چلتے ہیں:

طعنہ زن ہے تو کہ شیدا کُنجِ عزلت کا ہوں میں
دیکھ اے غافل، پیامی بزمِ قدرت کا ہوں میں
ہم وطن شمشاد کا، قمری کا میں ہم راز ہوں
اس چمن کی خامشی میں گوش بر آواز ہوں
لیٹنا زیرِ شجر رکھتا ہے جادو کا اثر
شام کے تارے پہ جب پڑتی ہو رہ رہ کر نظر

طعنہ زن ہے تُو کہ شیدا کُنجِ عزلت کا ہوں مَیں
دیکھ اے غافل پیامی بزمِ قدرت کا ہوں مَیں

ہم وطن	شمشاد	قُمری کا میں ہم راز ہوں
اس چمن	کی خامشی	میں گوشِ برآواز ہوں
لیٹنا زیرِ شجر	رکھتا ہے	جادو کا اثر
شام کے	تارے پہ	جب پڑتی ہو رہ رہ کر نظر

یہ نظم رمل کے اوزان میں ہلکے رم کے ساتھ چلتی ہے۔ درج بالا بند کی طرح اِس بند کو بھی ہم نے کھول کر اِس لیے لکھا ہے کہ قاری ایک دفعہ لفظوں کی کائنات سے واقف ہو جائے اور وہ اِس تکرار کو بخوبی دیکھ لے، جو اُس نے پہلے بند میں کی ہے لیکن ایک فرق اور تبدیلی کے ساتھ۔ ابھی ہم اس کی آگے چل کر وضاحت کرتے ہیں کہ اقبال لفظیات کے استعمال میں کس طرح ایک شعوری موسیقی کے ساتھ اُن کی معنوی نفسیات حاصل کرتا ہے۔

ش، شمشاد، خامشی، گوش، شجر، شام، شیدا۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۸

ز، زن، بزم، راز، زیر، آواز، عزلت، نظر۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۷

ت، قدرت، عزلت، تارے، پڑتی، طعنہ، وطن۔۔۔۔۔۔۔۶

(یہاں ز اور ظ کو ایک خاندان تصور کریں اور، ت اور ط، کو ایک خاندان سمجھیں)

اِس بند میں اقبال فطرت کے ناظر کے طور پر اپنے آپ کو متعارف کراتے ہیں اور بیانیے کے الفاظ اُسی جنس اور خاندان سے اُٹھاتے ہیں، جو فطرت کی تصویروں کے نئے رنگ بنانے میں بھی شاعر کے کام آتے ہیں۔ اِن تصویروں میں بھی اگرچہ پہلی تصویروں کی طرح خامشی کی (ش) منظر اور لفظوں کی وہی موسیقی بناتی ہے، جس کے نغمے انسان کے خارجی کانوں کی بجائے دل کے کان سنتے ہیں لیکن آپ غور کریں تو یہ موسیقی اور تصویروں کے رنگوں اور ہیئت میں پہلی تصویروں اور موسیقی سے معمولی سا فرق ہے۔ اِس بند میں اقبال نے یہاں (ش) کی تین نقطوں والی لفظیات کی اصوات کے ساتھ اب (ت) اور (ز) کی دو نئی آوازیں متعارف کروائی ہیں جب کہ (س) اور (گ) کو ہٹا دیا ہے کیوں کہ اقبال یہاں سکوت (رُکنے یا ٹھہرنے) کی بجائے پیامی (جس کا کام چلنا ہے) کو متعارف کروا رہا ہے، جہاں (ت) کی طراوت زدہ اور (ز) کی نرم خو اصوات اُسے دیکھنے اور پرکھنے کے عمل سے گزار رہی ہیں۔ اقبال کا (س) کی مدھم صوت کے بجائے (ت) اور (ز) کی نم اور ہلکی اصوات سے ایک نیا آہنگ پیدا کرنے کا مقصد بے معنی

نہیں ہے۔نئی تبدیلی جو پہلے آہنگ سے قدرے مختلف اور منظر میں تھوڑی سی تبدیلی کا پیش خیمہ بنتی ہے، قاری کو نئی آنکھیں اور دیکھنے کے نئے زاویے سے بھی متعارف کراتی ہے کیوں کہ یہ تبدیلی صرف لفظ کی سطح پر نہیں ہوتی بلکہ لفظ کے ساتھ ساتھ غیر شعوری طور پر قاری اور سامع کے حواس کو بھی متحرک کرتی ہے۔اقبال جانتا ہے کہ ہر لفظ اپنی خارجی ہیئت کے ساتھ صوت اور صوت کے ساتھ معنوی تبدیلی کی علامت بھی ہوتا ہے، اِس لیے وہ تھوڑے تھوڑے وقفے سے اُن میں معمولی معمولی تبدیلیاں کر کے چھوٹے چھوٹے تجربات کرتا ہے اور اِن تجربات سے نئی نئی تصویریں بنا کر قاری یا سامع کو بھی اپنے ساتھ اُنھی تجربات، محسوسات اور منظروں میں شریک کرتا ہے۔ یہ کام بالکل اُس مشاق آرٹسٹ کی طرح ہے، جو ایک رنگ میں دوسرے رنگ کو ملا کر ایک نیا رنگ بناتا ہے، پھر اُس نئے رنگ سے تصویر اُبھار کر دیکھتا ہے۔ اِس کے بعد اُس تصویر کی بہت سی شکلیں تیار کر کے ایک اور نئے رنگ کے بنانے میں مصروف ہو جاتا ہے۔ اِس طرح مزید ایک رنگ سے دوسرا اور دوسرے سے تیسرا رنگ بناتا چلا جاتا ہے۔ اِسی طرح وہ نئے نئے تجربات اور مشاہدات کی تصویروں سے بھی واقف ہوتا ہے اور ایک وقت آتا ہے کہ وہ تصویریں اُس آرٹسٹ یا شاعر سے باتیں کرنا شروع کر دیتی ہیں، جو اُن کا خالق ہے۔ وہ اُن تصویروں سے کھیلتا ہے، اُن کی ضرورتوں سے اپنی ضرورتیں، اُن کی کیفیتوں سے اپنی کیفیتیں اور اُن تصویروں کی خموشی سے اپنی خموشیوں کو ملا کر ایک نئے جہان کا خالق بن جاتا ہے۔ یہ اُس کے فن کی معراج ہوتی ہے۔ جبکہ ایک دوسرا آرٹسٹ، جو اپنے اندر کھوج اور نئی دریافت کی طرف بڑھنے کی ہمت نہیں پاتا، وہ اُنھی بنے بنائے رنگوں سے پامال تصویروں کی نقل کے سوا کچھ نہیں کر سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ تصویریں اُسے اپنا ہونے نہیں دیتیں، اپنے ساتھ باتیں نہیں کرنے دیتیں اور نہ اُسے اپنے راز دیتی ہیں۔ بس شاعر اور آرٹسٹ میں فرق یہ ہے کہ شاعر تمام یہی کام لفظوں سے لیتا ہے جبکہ آرٹسٹ رنگوں سے۔ اِس طرح آرٹسٹ کو شاعر کی نسبت ایک گونا آسانی بھی ہوتی ہے۔

شعر کا نزول

ایسا نہیں کہ اِقبال یہ تمام کام غیر شعوری کر رہا تھا اور سب کچھ الہامی تھا۔ ایسا کہنے اور سمجھنے والے سخت غلطی پر ہیں اور نہیں جانتے کہ شاعری کا نزول اصلاً طبیعت پر کیسے ہوتا ہے۔ شاعرانہ

خیالات ہمیشہ تجرد اور ابہام میں وارد ہوتے ہیں، جو بے رنگ بھی ہوتے ہیں اور غیر واضح بھی۔ یہ امیجری اُس کے دل و دماغ پر دُھندلے سائے کی طرح چھائی رہتی ہے، جس کے بیچ اگر چہ بے شمار شکلیں بھی موجود ہوتی ہیں مگر اِن کو صاف دیکھا نہیں جا سکتا، جب تک کہ شاعر اُن بے خد و خال سایوں کے لیے لفظوں کے ساتھ ایک خوبصورت لباس نہیں تیار کر دیتا، جیسا لباس ہوگا وہ سائے ویسی ہی شکل اختیار کر کے، اُس کو پہن لیں گے، تب دیکھنے والے کو وہ ایک واضح تصویر یا شکل نظر آئے گی۔ فرق اتنا ہے کہ ایک بڑا شاعر اپنی فنی مہارت، الفاظ پر قدرت اور تخیل کی بلند پروازی سے اُن خیالات کو شفاف اور خوبصورت بنا کر پیش کرنے پر قادر ہوتا ہے جبکہ چھوٹا شاعر شاعری کے علم کی کمی، اور اپنی کم ہمتی اور الفاظ پر دسترس نہ ہونے کی وجہ سے اُن خیالات کو بلند، خوبصورت اور دلکش بنانے میں ناکام رہتا ہے۔ اِس سے یہ بات عیاں ہو جاتی ہے کہ اقبال اپنے تخیل کو صیقل کرنے کے لیے اُن تمام تلازمات اور لفظی رعایتوں کی جستجو میں رہتے تھے، جنھیں تلاش کرنے کے لیے ایک شاعر کے دماغ کا شعوری نظام ہر وقت عمل پذیر ہوتا ہے۔ چنانچہ اقبال کی شاعری، جسے عام الناس اور کچھ پڑھے لکھے حضرات بھی اِلہام کہتے نہیں تھکتے، وہ سراسر شعور کی کار فرمائی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال اپنی ابتدائی شاعری میں بار بار اُنہی لفظیات کے سامان کی تلاش میں رہتے ہیں، جن کے سبب رعائتیں بنتی ہیں، پھر اُن رعائتوں کے سبب کلام میں حسن پیدا ہوتا ہے۔ اُوپر جن دو نظموں کے معاملے میں اِستعمال ہونے والے الفاظ کی جو مثالیں ہم نے پیش کی ہیں، بانگِ درا میں اُن الفاظ کی بار بار ترسیل ہمیں بتاتی ہے کہ اقبال انتہائی شعوری طور پر ابھی فطرت کی تلاش میں ہے اور وہ بھی الفاظ کی صَوت، معنوی، داخلی کیفیت اور اُن کی خارجی ہیئت کو بڑی سختی اور تواتر سے استعمال کرتا ہے۔

اقبال اور استعارے کا استعمال

درج بالا گفتگو میں یہ طے ہوا تھا کہ الفاظ کیسے رنگ، صوت، خارجی ہیئت اور آہنگ سے مل کر منظر کی نہ صرف تصویر کشی کرتے ہیں بلکہ اُن الفاظ کی تکرار تخیل کے دھندلائے ہوئے پہلوؤں کو شفاف بنا کر قاری کی سماعت کے ساتھ ساتھ بصارت پر عیاں کرتی ہے۔ گفتگو کے اس حصے میں استعارے پر بات ہوگی کہ جدید شاعری میں استعارہ کیوں ضروری ہے۔ نہ صرف ضروری

ہے بلکہ شاعری میں جس قدر استعارے کا استعمال زیادہ ہوگا اور تشبیہہ کا کم ہوگا، وہ شاعری اپنی مجموعی ہیئت میں زیادہ اثر پذیر ہوگی۔ البتہ استعارہ کیسے استعمال میں لایا جاسکتا ہے، یہ ایک پیچیدہ گفتگو ہے، جسے کچھ مثالوں سے آپ تک پہنچانے کی کوشش کرتے ہیں۔

استعارہ جیسا کہ اپنے لغوی معنی سے ظاہر ہے، اُدھار لی ہوئی رعایت۔ شاعری میں اِس کا اِستعمال بہت ضروری اور اہم سمجھا جاتا ہے۔ اگر کوئی شعر استعارے سے خالی ہو تو اُسے ہم نثری گفتگو ہی کہیں گے، چاہے وہ جس قدر بھی قافیے ردیف میں لپٹی ہوئی کیوں نہ ہو مثلاً عموماً اس طرح کے مصرعے سننے میں آتے ہیں۔

روشنی چاند سے ہوتی ہے ستاروں سے نہیں
دوستی ایک سے ہوتی ہے ہزاروں سے نہیں

اِن دونوں مصرعوں میں قافیہ بھی ہے، ردیف بھی موجود ہے، یہ وزن میں بھی ہیں اور شاعر جو کہنا چاہ رہا ہے، وہ بات بھی سمجھ میں آ رہی ہے لیکن اِس سب کے باوجود اِسے شعر نہیں کہا جائے گا۔ بالکل بے لطف اور سماعت پر گراں گزرنے والی کیفیت سے دوچار کرتا ہے۔ وجہ کیا ہے؟ یہی کہ اِس میں کہیں استعارہ استعمال نہیں ہوا، رعایت سے کام نہیں لیا گیا، کچھ چھپایا نہیں گیا، لفظوں کی صوت اور خارجی کیفیت کو مدِ نظر نہیں رکھا گیا۔ بات سیدھی سیدھی کہہ دی گئی ہے، جو ایک گفتگو سے آگے نہیں بڑھ سکی اور گفتگو بھی وہ، جو عامیانہ ہونے کے ساتھ بے ربط بھی ہے۔ دونوں مصرعوں کا آپس میں کوئی تعلق نہیں یعنی اگر آپ پہلے مصرعے کے نیچے دوستی کی بجائے کسی اور مسئلے کو چھیڑ دیں یا بیان کرنے لگیں تو آپ کو پہلے مصرعے کا کوئی لفظ اِس حرکت سے باز رکھنے کی طاقت نہیں رکھتا، جبکہ شعر کا پہلا تقاضا ہی یہ ہے کہ اُس کے دونوں مصرعے آپس میں ایسی پختہ قرابت اور ملاپ رکھتے ہوں کہ اُنھیں تلوار کی کاٹ بھی الگ نہ کر سکے۔ دوسری اہم بات یہ کہ سب کچھ تشبیہوں اور استعاروں میں کہنا ہے۔ جیسے چیز نظر آ رہی ہے، ویسے ہرگز بیان نہیں کرنا مثلاً

مری صراحی سے قطرہ قطرہ نئے حوادث ٹپک رہے ہیں
میں اپنی تسبیحِ روز و شب کا شمار کرتا ہوں دانہ دانہ

اِس شعر میں اقبال کہنا چاہتا ہے کہ میری زندگی کے ہر لمحے میں ایک سے بڑھ کر ایک جاں گداز واقعہ رونما ہو رہا ہے اور ہر واقعے کے بعد میرا خسارا بڑھ جاتا ہے، میرے ہاتھ سے کچھ نہ کچھ پھسل جاتا ہے اور میں اُن واقعات کے لمحوں کو لکھ رہا ہوں، اُن میں سے ایک بھی حادثے سے صرفِ نظر نہیں کرتا مگر اقبال نے اِس شعر میں ایک بات بھی سٹیٹ منٹ کے طور پر نہیں کہی۔ وہ یہاں زندگی کی جگہ صراحی مستعار لیتا ہے، وقت کے لمحات کو صراحی کی نسبت سے قطرہ قطرہ کہتا ہے، واقعے کی جگہ حادثہ لکھتا ہے، رونما ہونے کی بجائے ٹپکنا استعمال کرتا ہے۔ یعنی پہلے مصرعے میں تمام استعارے صراحی کی نسبت سے لا کر اُنہیں زندگی کے خسارے اور اُس کی کشمکش سے جوڑتا ہے جبکہ دوسرے مصرعے میں عین اِسی صراحی کی نسبت سے اُس کی ضد کے استعارے سامنے لاتا ہے، جو حادثات کی تلافی کا عمل کر رہے ہیں یعنی حادثات سے بچنے کے لیے اپنی سی کوشش کرنے کو وہ تسبیح کہتا ہے اور اُس کوشش میں صرف ہونے والے لمحات کو روز و شب کی عبادت کا نام دیتا ہے یعنی شعر کا پہلا مصرعہ مکمل صراحی و شراب کی نسبت سے استعاروں کا جہان ہے اور دوسرا مصرعہ صراحی یا شراب کی ضد میں مکمل تسبیح اور عبادت کے استعاروں کا جہان ہے۔ دونوں مصرعوں کے استعارے اقبال کی زندگی کے خسارے اور زمانے کے واقعات اور اُن خساروں سے بچنے کی کوششوں کو شعر میں بیان کرنے کے لیے سامان کے طور پر استعمال ہوئے ہیں۔ ایک غزل کی چند مثالیں مزید دیکھئے۔

یہ دیرِ کُہن کیا ہے، انبارِ خس و خاشاک
مشکل ہے گزر اِس میں بے نالۂ آتشناک
نخچیرِ محبت کا قصہ نہیں طولانی
لُطفِ خلشِ پیکاں، آسودگیء فتراک
اک شرحِ مسلمانی، اک جذبِ مسلمانی
ہے جذبِ مسلمانی سرِ فلک الافلاک
اے رہروِ فرزانہ! بے جذبِ مسلمانی
نَے راہِ عمل پیدا، نَے راہِ یقیں نمناک

رمزیں ہیں محبت کی گستاخی و بے باکی
ہر شوق نہیں گستاخ، ہر جذب نہیں بے باک
فارغ تو نہ بیٹھے گا محشر میں جنوں اپنا
یا اپنا گریباں چاک یا دامنِ یزداں چاک

جدید استعارے کی بحث اور میر و غالب

نیا اور جدید استعارہ کیا ہے اور کیسے بنتا ہے؟ یہ ایک ایسی بحث ہے جس کو سمجھنے کے لیے شاعری کی روایت کا جاننا بہت ضروری ہے۔ اس کی سادہ سی تعریف تو یہ ہے کہ شعر میں کسی شے کی طرف اشارہ کرنا ہو تو اُس شے کا اصلی نام ہرگز نہیں لینا۔ اُس کے نام کی بجائے وہاں اُس سے بہتر اور خوبصورت شے کا نام رکھ دیں، جو صفت میں اُس کا درجہ بلند کر دے، مثلاً آپ استقامت کو پہاڑ کا نام دے سکتے ہیں، بہادر کو شیر کہہ سکتے ہیں، خوبصورت چہرے کو پھول کا نام دے دیں، نکھرے ہوئے حسن کو کلی پکار دیں، سُرخ آنکھوں کو یاقوت بول دیں۔ یہ سب استعارے ہیں کیوں کہ کسی شخص کا اپنی جگہ سے نہ ہلنا اور ڈٹ جانا ایک صفت ہے، جو پہاڑ سے مشابہہ ہے کہ پہاڑ بھی اپنی جگہ سے نہیں ہلتا۔ چنانچہ دونوں کے درمیان استقامت کی صفت کی وجہ سے اُس شخص کو پہاڑ کہہ دیا گیا۔ اسی طرح بہادر آدمی اور شیر کے درمیان نڈر ہونے کی مماثلت ہے چنانچہ اُسے شیر کہا۔ پھول اور حسین چہرے میں گلابی نرمی کی نسبت ہے، کلی اور نکھرے ہوئے چہرے میں مصفا سفیدی کی نسبت ہے اور جاگنے والی آنکھیں چوں کہ سُرخ ہو جاتی ہیں اس لیے اُسے یاقوت کہہ دیا گیا کہ دونوں میں سُرخی کی مماثلت بیان کو زور دے گی۔ اس طرح اِن اسما کی جگہ اُن کی صفت کی مماثلت کے طور پر دوسرے اَسما رکھ دینے سے وہ استعارہ بن جاتے ہیں لیکن یاد رہے کہ محض اتنا کر دینے سے یہ شاعری نہیں بن جائیں گے، صرف استعارے رہیں گے، جب تک استعارے کا استعمال باقاعدہ ہماری پچھلی تمام بحث کو مدِنظر رکھ کر مضمون، لفظوں کی خارجی ہیئت، صوت، آہنگ اور رنگ کے مطابق نہ ہوا۔

جیسا کہ ابھی بیان ہوا ہے، ایک بڑا شاعر کبھی استعارے کے بغیر شعر نہیں کہتا۔ بڑی شاعری اُسی وقت ممکن ہے، جب استعارہ استعمال کیا جائے گا۔ تشبیہ وہ کام نہیں کر سکتی یا وہ طاقت

نہیں دے سکتی، جو بلند آہنگ شعر کے لیے ضروری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے جتنے بڑے اور معروف شاعر گزرے ہیں، اُنہوں نے تشبیہ کا استعمال کم سے کم کیا ہے اور استعارے کا زیادہ۔ تشبیہ استعمال کرنا کسی قدر آسان اور کم محنت طلب کام ہے جبکہ استعارہ فکری گہرائی، تخیل کی اُچھوتی بلندی، لفظوں کی نفسیات اور صوت کی پہچان کی ریاضت مانگتا ہے، اِس لیے کم درجے کا شاعر ہمت ہار جاتا ہے اور تھوڑے پر قناعت کر کے تشبیہات سے کام چلاتا ہے۔ مثلاً یہاں میں حفیظ جالندھری کی ایک مشہور نظم کے چند مصرعے درج کرتا ہوں، جو موسیقی کا اعلیٰ نمونہ ہونے کے باوجود شاعری نہیں بن پائی اور استعارے کا نام ونشان بھی نہیں۔

ہوا بھی خوشگوار ہے
گلوں پہ بھی نکھار ہے
بہار پُربہار ہے
کہاں چلا ہے ساقیا
ادھر تو لوٹ، ادھر تو آ
اُٹھا سبو،سبو اُٹھا
سبو اُٹھا، پیالہ بھر
پیالہ بھر کے دے اِدھر
چمن کی سمت کر نظر
سماں تو دیکھ بے خبر
وہ کالی کالی بدلیاں
اُفق پہ ہو گئی عیاں
یہ کیا گماں ہے بدگماں
سمجھ نہ مجھ کو ناتواں
خیالِ زُہد ابھی کہاں
ابھی تو میں جوان ہوں

درج بالا نظم میں ایک بھی مصرع ایسا نہیں جس میں استعارہ تو در کنار، تشبیہ کا بھی مذکور ہو۔ محض باتیں اور سپاٹ گفتگو ہے، جسے وزن میں کہا جا رہا ہے۔ نہ لفظوں کی صوت کا خیال، نہ خارجی ہیئت اور اندرونی کیفیت کی صورت، یعنی ایک کے بعد ایک مصرع تو آگے چلتا ہے مگر مصوری اور منظر کشی کا شائبہ تک نہیں ہو پاتا۔ بات صرف یہ ہے کہ شاعر کے پاس استعارے کے استعمال کی نہ تو ہمت ہے اور نہ اُسے یارا ہے اور نہ اُسے ان لطیف رمزوں کا علم ہے، جن سے مل کر شاعری مادی دنیا کی اساطیری تخلیق بن جاتی ہے۔ عام لوگ جنہیں شعر کے سمجھنے کا دعویٰ تو ہے لیکن دراصل وہ شعر کی اصل سے ناواقف ہوتے ہیں، وہ لوگ اِسے شاعری کا نمونہ قرار دیں گے مگر جنہیں شعر کی اصل صورت کا علم ہے اور جو میر و غالب، انیس و آتش کو پڑھ چکے ہیں وہ حفیظ جالندھری کو پڑھ کر کبھی لطف اور سرشاری کی کیفیت سے دوچار نہیں ہوں گے۔ اب میں یہاں پھر اقبال کی ایک نظم کے چند مصرعے درج کر کے اس بات کو مزید واضح کر دوں۔

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن
مجھ کو پھر نغموں پہ اُکسانے لگا مرغِ چمن
پھول ہیں صحرا میں یا پریاں قطار اندر قطار
اُودے اُودے نیلے نیلے پیلے پیلے پیرہن
برگِ گل پر رکھ گئی شبنم کا موتی بادِ صبح
اور چمکاتی ہے اُس موتی کو سورج کی کرن

غرض کیا کہوں، کوئی مصرع حتیٰ کہ کوئی ترکیب ایسی نہیں جس میں استعاراتی فضا پورے جوبن پر نہ ہو۔ اِن شعروں کو آپ پڑھ نہیں، دیکھ رہے ہیں، اِدھر ایک مصرع ادا ہوتا ہے، اُدھر کوہ کے دامن میں گُلِ لالہ کے چراغ روشن ہو جاتے ہیں۔ اُس پر مُرغِ چمن کے نغمے، پریوں کی قطاریں، اُن کے رنگ برنگے پیرہن، موتیوں کے ہار اور چمکدار ہیرے، یہ سب استعاراتی نظام آپ کو ایسی جنت میں لے جاتا ہے جو اصل سے تھوڑی مختلف ہے۔ کون نہیں جانتا اِن مصرعوں میں اقبال صرف پہاڑ کے دامن میں جا بجا اور رنگ برنگے پھولوں اور پرندوں کا ذکر کر رہا ہے لیکن یہاں یہ صرف ذکر نہیں رہتا۔ استعاروں کے پے بہ پے استعمال نے اِس چمن کو پریوں کا مسکن بنا

دیا، جو اصل میں کہیں وجود نہیں رکھتا مگر اِن مصرعوں کو پڑھتے ہوئے ہمیں ایسے لگتا ہے کہ ہم پریوں کی اُس وادی میں داخل ہو رہے ہیں جبکہ ہمارے جالندھر کے شاعر بہاروں، گھٹاؤں اور بادلوں کا ذکر تو بڑے بڑے دعووں سے کر رہے ہیں مگر دکھا کچھ بھی نہیں رہے۔ اِس لیے کہ اُن کے ہاں استعارے کی عدم موجودگی کے سبب اُن کا بیان صرف بیان ہی رہتا ہے، شاعری نہیں بن پاتا۔

درج بالا گفتگو سے آپ کو استعارے کی سمجھ آ گئی ہو تو ہم یہ دیکھیں گے کہ نیا استعارہ کیا ہوتا ہے۔ جس قدر بڑے شاعر ہوئے ہیں، اُن کے بڑا شاعر ہونے کی دلیل ہی دراصل نئے استعارے کا استعمال ہے۔ ہر بڑا شاعر اپنے ساتھ استعاروں کا ایسا جہان لے کر آتا ہے، جس سے پہلے کی تخلیقی دنیا واقف نہیں ہوتی۔ روایتی قاری سنتا ہے تو اُسے اچنبھا ہوتا ہے کہ یہ کیا کہہ رہا ہے؟ اول اول نامانوسیت کی وجہ سے قبولیت میں دقت ہوتی ہے۔ قاری ایک عرصے تک استعمال ہونے والی روایتی استعاراتی دنیا سے سمجھوتا کر چکا ہوتا ہے اور سابقہ مستند شاعروں کے استعارے اُس کی فطرت کا حصہ بن کر ثقہ روایت کا درجہ اختیار کر چکے ہوتے ہیں، جن سے انحراف کرنا اُسے شرک یا گناہ محسوس ہوتا ہے مگر جدت پسند قاری اِسے فوراً ہوا کا فرحت بخش جھونکا تصور کر کے قبول کر لیتا ہے۔ شاعرِ یہ جدید (نیا) استعاراتی سرمایہ کچھ اِس مناسبت اور فطرت کی ہم آہنگی کے ساتھ پیش کرتا ہے کہ روایت پسند قاری کو بھی یہ گناہ یا شرک آہستہ آہستہ لذت کوشی کی طرف لے جاتا ہے، پھر وہی استعارے جو پہلے پہل ایک روائت پسند قاری کو شاعر کی غیر معروف شخصیت اور اجنبیت کے سبب روایت سے منفی بغاوت لگے تھے، مسلسل مانوس ہونے پر مثبت بغاوت کا تاثر پیش کرتے ہیں اور قاری شاعر کے اُن حوالوں کی طرف رجوع کرتا ہے اور اُن کا مطالعہ کرتا ہے، جہاں سے وہ استعارے شاعر کے آرٹ کا حصہ بنتے ہیں۔ نئے استعاراتی نظام کے مسلسل تعارف کے ساتھ جلد ہی وہ عوام و خواص کے شعور کا حصہ بن جاتا ہے اور دنیا کہنا شروع ہو جاتی ہے کہ یہ سامان (اُسلوب) فلاں شاعر کا ہے۔

اب یہ کہ نیا استعارہ کیسے وجود میں آتا ہے؟ ہر صاحبِ استعارہ شاعر درج ذیل چار عوامل سے جڑا ہوتا ہے، اگر وہ اِن چار میں سے ایک سے بھی دست کش ہو تو نئے استعارے کی دولت سے محروم رہتا ہے۔

۱۔ اپنے دور کی علاقائی اور مضافاتی ثقافت سے مکمل آگاہ بھی ہو اور اُن میں دلچسپی بھی لیتا ہو۔ اگر ایسا نہیں، تو کم از کم اُس علاقائی اور مضافاتی ثقافت میں ضرور آگاہی اور دلچسپی رکھتا ہو، جس علاقے سے وابستہ مذہبی، یا تاریخی کرداروں کو وہ اپنی شاعری میں بیان کرنا چاہتا ہے۔

۲۔ اپنے دور کی علاقائی، مضافاتی اور مرکزی زبان کے محاوروں اور روزمروں میں پلا بڑھا ہو۔

۳۔ مرکزی زبان میں کی گئی کلاسیکی شاعری اور نثر کے ساتھ علاقائی اور مضافاتی لوک داستانوں اور شاعری کا گہرا مطالعہ کرنے والا ہو۔

۴۔ اپنی مذہبی، علاقائی تاریخ اور اُس کے متعلقاتی حوالوں سے نہ صرف آگاہ ہو بلکہ اُن سے منسلک مقامات کا مشاہدہ اور اُن کی تاریخی اہمیت کا ادراک رکھنے والا بھی ہو۔

اِن چار میں آخری تین عوامل ایک بڑے شاعر کے لیے مضامین کی فراوانی، فکری بلندی تک رسائی اور فلسفیانہ وحکیمانہ دانش کے ساتھ استعارے کا سرمایہ فراہم کرتے ہیں جبکہ پہلا عمل فراہم کردہ استعارے کو نیا استعارہ بناتا ہے جو بعد میں شاعر کی اصلی پہچان اور نجی اُسلوب کا اعلان بن جاتا ہے۔

انسان کا المیہ ہے کہ وہ کتنا ہی ذہین اور نابغہ کیوں نہ ہو، وقت اور مہ وسال کے گزرنے کے ساتھ بیشتر اشیا کو بھول جاتا ہے۔ یہ اُس کے لیے بہتر بھی ہے، اس لیے کہ پُرانی اشیا کا نہ بھولنا نئی اشیا کے سیکھنے میں رکاوٹ کا سبب ہے۔ چنانچہ مسلسل ایک ہی ماحول اور فضا میں بہت سی چیزیں اُس کے تحت الشعور میں چلی جاتی ہیں۔ اگر وہ اُن بھولی ہوئی اشیا کا مشاہدہ مکرر نہیں کر پاتا تو اُس شے کا نام اور اُس سے منسلک احساسات کی لفظیات بھی اُس کے دماغ سے محو ہو جاتی ہیں، جس کی وجہ سے اُس کی لغت محدود اور روایتی بن کر رہ جاتی ہے، جو نیا استعارہ بنانے میں ناکام ہوتی ہے۔ مثلاً ایک شاعر اگر بیس یا تیس سال تک شیشم کا درخت نہیں دیکھ سکا تو اُس درخت کا نام اور اُس سے منسلک احساس شاعر کے دماغ سے اوجھل ہو جائے گا جب تک کہ دوبارہ نہ دیکھ لے اور کچھ عرصے تک مسلسل مشاہدہ میں نہ رکھے۔ اگر وہ اُس خاص پیڑ کو نہ دیکھ پایا، جس کے سبب اُس سے منسلک احساس اور اُس کا نام اُس نے محو کر لیا تو کیسے ممکن ہے کہ وہ اُسے اپنی شاعری میں استعمال کرے۔ چنانچہ ایک شاعر کے لیے زیادہ سے زیادہ اشیا کا مشاہدہ از حد ضروری ہے۔ خاص کر

اپنے علاقائی اور مضافاتی ثقافت میں رہنا اور اُن تمام اشیا کے ساتھ جذبات کی شدت سے وابستگی لازمی ہے، چاہے وہ اشیا کتنے ہی رذیل طبقے سے جُڑی ہوئی کیوں نہ ہوں۔ایک شاعر کے لیے اس میں کوئی عیب نہیں کہ وہ اُن ثقافتی اعمال میں اگر ذاتی طور پر حصہ نہیں لے سکتا تو کم از کم اُن میں دلچسپی ضرور لے اور یہ دلچسپی اس لیے نہ ہو کہ اُس نے اُن سے شعری استعارے کشید کرنے ہیں بلکہ یہ دلچسپی کسی مطلب سے مبرا، بےلوث اور لاشعوری ہو۔

ہمارا علاقائی مضافاتی ثقافت کی اصطلاح استعمال کرنے کا یہاں ایک خاص اور نہایت اہم مقصد ہے، جس کی وضاحت بہت ضروری ہے۔ایسا ہے کہ کسی علاقے کے مرکزی شہر اور اُس کی مرکزی ثقافت کے ساتھ جُڑے ہوئے بے شمار چھوٹی آبادیاں، قصبے اور شہر ہوتے ہیں، جن کے پاس ایک طرف تو اپنے مرکزی شہر کی زبان، ثقافت اور تہذیب ہوتی ہے، جو ایک محدود فاصلے کے ساتھ اُن کو ملی ہوتی ہے اور وہ اُس کو لاشعوری طور پر سمجھ اور استعمال کر رہے ہوتے ہیں، دوسری طرف اُس مرکزی شہر کی ثقافت اور زبان سے بہت مختلف، گونا گوں اور چھوٹی چھوٹی زبانیں، محاورے، روزمرے، استعارے، تشبیہیں اور ثقافتیں مضافات میں کام کر رہی ہوتی ہیں، جنہیں مرکز سے کوئی تعلق نہیں ہوتا اور مضافات کے رہنے والوں کی اپنی نجی اور ذاتی اصطلاحوں کی شکل میں ہوتی ہیں۔ یہ زبان و ادب کا ایسا خزانہ ہوتا ہے، جس سے عموماً مرکزی اشرافیہ مکمل بے خبر اور لاتعلق ہوتی ہے لیکن مرکزی شہروں میں بسنے والے عوام اور مضافاتی عوام کے میل ملاپ سے وہ استعارے، محاورے، روز مرے اور ثقافتیں ایک دوسرے کے لیے جانے پہچانے ہوتے ہیں۔اُنھی کے اندر شاعری کا ایک بڑا خزانہ پنپ رہا ہوتا ہے، جسے عام شاعر اس لیے استعمال کرنے میں ناکام رہتے ہیں کہ اُن شاعروں کا عوام سے زیادہ شہر کی مخصوص اشرافیہ سے ربط ہوتا ہے، وہ شاعر عوامی سطح پر رہنے کو اپنے لیے توہین سمجھتے ہیں چنانچہ اُن کی شاعری کے استعارے یا تو روایتی ہی رہتے ہیں یا اگر نئے استعارے بنتے بھی ہیں تو طبیعت کے زور پر، جن کی حیثیت سطحی ہوتی ہے، فطری اور گہری نہیں ہو پاتی۔

اگر ایک شخص واقعی شاعر ہے، تو یہی علاقائی اور مضافاتی ثقافت کی جزیات اُس کے تاریخی، ادبی، سماجی، فنونِ لطیفہ کے مطالعے اور اُن تمام کے نفسیاتی مشاہدے سے مل کر شاعر کو نئے استعارے کی طرف رہنمائی کرتی ہیں۔اُسے ثقافت اور زبان کی گونا گوں باریکیوں، تمثیلوں،

کہانیوں، روایات، روزمرہ کی عادات و اطوار سے روشناس کرا کے اپنے قبیلے کا آدمی بنا دیتی ہیں۔ شاعر کا تجربہ، مشاہدہ اور زبان وسیع سے وسیع تر ہوتی جاتی ہے، جن سے وہ نئے نئے استعارے بناتا ہے۔ مرکزی اور مضافاتی باتوں کو شعر بناتا ہے، جس سے نئے استعارے وجود میں آتے ہیں مثلاً ہوسکتا ہے، مرکزی شہر میں ایک استعارہ صدیوں استعمال ہونے کے بعد بھی نئی شکل اختیار نہ کر سکا ہو، مگر مضافات میں اُس کی نئی شکل تیار ہو چکی ہو یعنی اگر شہر میں (پھول کی خوشبو) کی ترکیب چل رہی ہے تو مضافات میں شاید اِس کی بجائے (توت کی خوشبو) بولا جاتا ہو، یا (چراغ کی لَو) کی بجائے (پھول کی لَو) استعمال ہو رہا ہو۔ اِس عمل سے اگر کوئی شاعر اِسے احسن طریقے سے استعمال کرنے پر قادر ہو گیا تو ایک بالکل نئے استعارے کی شاعری وجود میں آئے گی یعنی توت کی خوشبو اور پھول کی لَو کا نیا استعمال نہ صرف چراغ، پھول، خوشبو اور لَو کا روایتی منظر تبدیل کرے گا بلکہ اِس کے ساتھ وابستہ احساس کی تمام سطحیں اور صَوت کی لہروں کو بھی بدل کے رکھ دے گا۔ یہ نئے استعارے اول مبہم اور دُھندلے ہوں گے مگر رفتہ رفتہ شاعر کی زبان، جو اُس نے مرکزی اور مضافاتی محاوروں اور روزمرہ کے ملاپ سے اختیار کر لی ہوگی اور خیالات کی طرفگی اُن کو صیقل کر کے شفاف بنا دے گی، پھر یہ استعارے لوگوں کو واضح، نئے اور اُچھوتے محسوس ہوں گے اور لوگ اُن کا لمس ویسے ہی محسوس کریں گے جیسے شاعر نے محسوس کیا۔ یہ کام بالکل اُسی ہیرے کی طرح ہے، جسے کوئلے کی کان سے نکال کر الگ کیا جاتا ہے، پھر صاف اور شفاف کیا جاتا ہے، اُس کے بعد کاریگر اُسے تراشتا ہے تو کہیں جا کر اصلی رنگ نکھرتا ہے اور اشرافیہ کا طبقہ کہہ اُٹھتا ہے، یہ ہوتا ہے ہیرا۔

میر تقی میر اور جدید استعارہ

میرے بیان کردہ درج بالا نکات کی روشنی میں دیکھیں تو اول چاروں نکات کی پیروی میر تقی میر کے ہاں شدت اور جذبے کے ساتھ موجود ہے۔ میر صاحب کو یہ فضیلت اس وجہ سے حاصل ہوئی کہ انھوں نے دہلی سے باہر، مضافاتِ دہلی یا پھر اُن سے بھی دور مضاف المضافات کی سیر کی، وہاں کی زبانوں اور اُن سے منسلک اشیا و افعال کو اپنی زندگی میں شامل کر لیا جس کی وجہ سے وہ بنیادی ریختہ سے جُڑے ہوئے دوسری زبانوں کے محاورے تک رسائی حاصل کر سکے اور

اُنھیں اپنے آرٹ یا شعر کے لیے طاقت کے طور پر استعمال کرتے رہے۔ اُنھوں نے روایتی علمی زبان سے ہٹ کر بھی اپنی زبان پیدا کرنے کی کوشش کی جو کامیاب ہوئی۔ میر صاحب کو اپنے مقامی، علاقائی اور مضافاتی ثقافت سے خاص نسبت کی وجہ سے اُس کے استعارے کا جہان خاص وعوام کا جہان بن گیا اور اُن کا شعر دہلی اور مضافات کے دل کی آواز ہوگیا۔ اِس کی وجہ سے وہ بڑی سے بڑی بات بھی عام سیدھی سادھی اور رواں زبان میں کہنے پر قادر ہو جاتے ہیں۔ وہ مقامیت میں پوری کائنات بند کرتے ہیں، پھر وہیں سے عوام و خواص کو سیر کراتے ہیں۔ اِسی لیے میر صاحب کو کعبہ سے زیادہ دَیر اور احرام کی نسبت قشقہ کی رعایت زیادہ عزیز ہے۔ وہ رومی و عطار یا تُرک بچوں کی بجائے اپنے محلے کے عطر فروش عطار کے لونڈے سے دوا لینا زیادہ مناسب سمجھتے ہیں۔ اگر اپنی مذہبی رعایتوں کا ذکر بھی کرتے بھی ہیں تو ہندوستان کے گنگ و جمن اور دہلی کے کوچوں سے باہر نکلنے کی بجائے وہیں سے سلام کرتے نظر آتے ہیں اور یہ سلام بھی عبادت کی ضد سے منسوب ہے، حقیقی سلام نہیں ہے۔

کیسا کعبہ، کس کا قبلہ، کون حرم ہے، کیا احرام
کوچے کے اُس کے باشندوں نے سب کو یہیں سے سلام کیا

یا وہ کہتا ہے،

میر کے دین و مذہب کو تم کیا پوچھتے ہو، اُن نے تو
قشقہ کھینچا، دَیر میں بیٹھا، کب کا ترک اسلام کیا

یہی سبب ہے کہ جب میر صاحب سے دُور چند شرفا نے شعر سننے کی خواہش ظاہر کی اور آپ نے سنانے کی بجائے ٹال مٹول سے کام لیا اور کہا کہ میرے شعر آپ کی سمجھ میں نہیں آئیں گے، تو وہ بہت جز بز ہوئے اور بولے، میر صاحب، یہاں سعدی و حافظ کے شعر سمجھ لیتے ہیں، آپ کے شعر کیوں نہ سمجھیں گے؟ اُس کے جواب میں میر صاحب نے جو کچھ فرمایا، وہ اُن کے علاقائی، مضافاتی ثقافت کے استعارے سے متعلق ہی تھا۔ اُنہوں نے کہا، میاں! حافظ اور سعدی کو سمجھنے کے لیے لغتیں اور شرحوں کی جلدیں میسر ہیں لیکن میرے شعر کو سمجھنے کے لیے ایک مدت

جامع مسجد کی سیڑھیوں پر نشست ضروری ہے۔ وجہ یہی کہ میر دہلی، دہلی کے خرابوں اور اُس کے مضافات کے مشاہدوں کا آدمی تھا۔ اگر تاریخ اور اُس کی مذہبی نفسیات کے حوالوں کو بیان بھی کرتا تھا تو اُسے اُن شاہوں کی آنکھوں میں پھرتی سلائیاں ضرور دکھاتا تھا، جن کے تذکرے لال قلعے اور چاندنی چوک کے چوراہوں میں چلتے تھے۔

شہاں کہ کحلِ جواہر تھی خاکِ پا جن کی
اُنھیں کی آنکھوں میں پھرتی سلائیاں دیکھیں

چنانچہ میر صاحب کی پوری شاعری اُنہی مقامی اور علاقائی، مضافاتی ثقافت اور اُس ثقافت سے وابستہ اشیا و اسما اور اُن سے منسلک محسوسات کی روح لے کر مجسم ہوئی اور بڑے منظر کی شاعری بنی۔ اسی لیے میر کا معشوق عطار کا لونڈا، دھوبی کا لڑکا، دلی کے کوچے اور دلی کے خرابے فارس و عرب و ترک تو در کنار لکھنو سے بہتر تھے۔

خرابہ دلی کا وہ چند بہتر لکھنو سے تھا
وہیں مَیں کاش مر جاتا، سراسیمہ نہ آتا یاں

*

دلی کے نہ تھے کوچے اوراقِ مصور تھے
جو شکل نظر آئی، تصویر نظر آئی

*

خاک بھی سر پر ڈالنے کو نہیں
کس خرابے میں ہوئے ہم آباد

*

ہو گا کسو دیوار کے سائے کے تلے میر
کیا کام محبت سے اُس آرام طلب کو

*

اب تو جاتے ہیں بت کدے سے میر
پھر ملیں گے اگر خدا لایا

٭

امیر زادوں سے دلی کے مت ملا کر
کہ ہم غریب ہوئے ہیں انہیں کی دولت سے

غالب کی استعارہ سازی

میر کی نسبت غالب نے اپنا انسلاک ایرانی اور فارسی ثقافت کے منظر نامے سے وابستہ کر لیا، اُن کو آخر دم تک اِس پر فخر بھی تھا۔ اِسی لیے وہ مرتے دم تک کہتے رہے، میری فارسی شاعری کو پڑھو، وہ میرا بہتر سرمایہ ہے، اِس سبب سے اُن کی اردو شاعری میں تمام استعارے ایران و توران کے کوچہ و بازار کی آواز اور چہرے لیے ہوئے ہیں۔ وہ اُنھیں لفظیات کو اوزار بنا کر بڑے استعاروں کی تلاش میں سفر کرتے ہیں، جہاں سے تیشۂ فرہاد کے ضربوں کی صدا آتی ہے، اور کہتے ہیں۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخیء تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا
کاوِ کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی مت پوچھ
صبح کا کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

٭

بازیچہ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

٭

شوق ہر رنگ رقیبِ سرو ساماں نکلا
قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا

زخم نے داد نہ دی تنگیء دل کی یا رب
تیر بھی سینۂ بسمل سے پر افشاں نکلا
بوئے گل، نالۂ دل دودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

*

یہ مثالیں غالب کی شاعری کا غالب حصہ ہیں اور کھول کھول کر بتا رہی ہیں کہ غالب ہندوستان کی ہواؤں، پانیوں اور دہلی کے گلی کوچوں کی نسبت ایران کی تمدنی تہذیب وثقافت اور اُن کے محسوسات سے وابستہ لفظیات کو اپنی استعارہ سازی کے کام میں لاتا ہے، جس میں ایک ایسے بڑے شاعر کی خبر ملتی ہے، جو بلندیٔ فکر، طرفگیٔ خیال، مضامینِ نَو اور جدتِ کلام تک تو چلا گیا مگر جیسا کہ پہلے بیان ہو چکا ہے، جب ایک شاعر اپنی مقامی تہذیب سے ہٹ کر، جہاں وہ مقیم ہوتا ہے، کسی دوسری تہذیب وتمدن اور ثقافت اور زبان کے استعارے اُٹھاتا ہے تو اُس سے وہاں کے بہت سے پہلوؤں کا دامن چھوٹ جاتا ہے۔ اِس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اپنے علم کی بنیاد پر وہاں کی مرکزی ثقافت کے روایتی استعارے حاصل کرنے میں تو کامیاب ہو جاتا ہے اور اُنھیں سلیقے سے برت بھی لیتا ہے، جو اُس کے اپنے لوگوں کو (جہاں وہ شاعر مقیم ہوتا ہے) اچھوتے اور نئے لگتے ہیں مگر وہ اِتنے طاقت ور اور پُر کیفیت اِس لیے نہیں بن سکتے کہ شاعر کے اجنبی ہونے کی وجہ سے غیر ملکی یا غیر علاقائی ثقافت کے مضافاتی استعاروں سے ناواقف رہتا ہے، اُن کے مرکزی شہروں اور ثقافتوں کے ساتھ تھوڑے تھوڑے فاصلے پر پھیلی آبادیاں، قصبے اور دیہات اور دوسرے مضافات بھی تو ایک نامعلوم فرق کے ساتھ اپنی تہذیبی اور ثقافتی زبان اور اُس کے استعارے رکھتے ہیں، جو ہمارے شاعر کی دسترس سے باہر ہوتے ہیں۔ یعنی شاعر جس قدر بھی غیر ملکی ثقافت کا احاطہ کر لے وہ وہاں کے مضافات کی ثقافت سے صحیح طور پر کبھی روشناس نہیں ہو سکتا، اِس لیے اُن کے استعارے بھی نہیں لے سکتا۔ اُس سے ایک سہولت بہر حال چھن جاتی ہے اور غالب کا درج ذیل شعر پلٹ کے اُسی پر وار کر دیتا ہے۔

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہکن اسد
سر گشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا

چنانچہ اسی سبب غالب زبان کی صفائی، سادگی اور روانی کی بلندی اور رعایت لفظی کی اُس سطح تک نہ پہنچ سکا جو میر کا خاصا بنی۔ اِس لیے کہ اپنی مقامی اور علاقائی مضافاتی ثقافت سے دور ہونے کی وجہ سے دلی کی اُن گلیوں کا نوحہ نہ کہہ سکا، جو میر کے حصے میں آیا تھا۔ پھر بھی غالب ہندوستان اور ایران کے درمیان پل کی شکل میں قائم رہا کیوں کہ اردو استعاروں کا مزاج بہر حال فارسی اور ہندی خمیر کی ملی جلی شکل سے تیار ہوا تھا اور مسلم اشرافیہ اور کسی حد تک عوام بھی مُڑ مُڑ کر ایران، توران وتُرک کی طرف دیکھتے تھے اور بقول غالب متاعِ بُردہ کو رہزن پر قرض جانتے تھے۔

اقبال کی استعارہ سازی

اقبال کے معاملے میں استعارہ سازی کا مسئلہ میرے بیان کردہ نظریے کے مطابق غالب سے بھی زیادہ گمبھیر ہو جاتا ہے۔ اگر غالب نے ایران وفارس کی مرکزی ثقافت سے استعارے کی بازیابی کی کوشش کی تو اِقبال نے عربی ثقافت سے رشتہ قائم کرتے ہوئے اسلام کی نشاۃِ ثانیہ سے دامن باندھ لیا اور استعارے کے لیے تمام کا تمام انحصار غالب سے بھی زیادہ آخری تین نکات پر رکھا، جس میں شاعر مقامی، علاقائی اور مضافاتی ثقافت سے زیادہ اپنے تاریخی، مذہبی اور اسلافی کرداروں اور اُنہی کرداروں کے مرکزی علاقائی ثقافت کے ماحول سے وابستہ ہے۔ شروع شروع میں اگر اِقبال نے فطرت کو اپنایا بھی تھا تو وہ محض فطرت تھی، اُس میں انسانی نفسیات سے اُبھرنے والی زندگی کی پرچھائیں نہ ہونے کے برابر یعنی بہت کم تھی۔ اِس کی وجہ سے اقبال کی شاعری میں وقت کے گزرنے کے ساتھ ساتھ استعاراتی فضا اپنی علاقائی فطرت سے دور ہوتی گئی اور عرب کے صحراؤں اور ریگزاروں سے قریب ہو کر مذہبی پس منظر میں شدت کے ساتھ اُبھرنے لگی، جن میں پنجاب کے کھیت کھلیانوں، میلوں ٹھیلوں، دریاؤں، پانیوں اور سائے دار درختوں کی بجائے، ناقہ، صحرا، محمل، دجلہ، فرات، سرُخ و کبود بدلیاں، خیمہ، ٹوٹی ہوئی طناب، قرطبہ، شام، فلسطین، حجاز و یمن، کوفہ و نجف، جبریل، اسماعیل، ابراہیم، قافلۂ حجاز و نخیل وطوبیٰ اور لالۂ صحرائی

کے اسماء و مقام و اشیا کے سامان کی فراہمی ہونے لگی۔ اقبال اِن لوازمات سے کچھ اس طرح منسلک ہوتے گئے کہ یہ سب اُن کی ذات کا حصہ بن گئے اور بے ساختہ اِنہی سے وابستہ لفظیات نے اُن کی شاعری میں استعاروں کا روپ دھار لیا۔ یہاں اقبال کے ساتھ بھی وہی معاملہ پیش آیا کہ مرکزی عربی ثقافت کی کھوج میں وہاں کے مضافاتی آداب وثقافت کو نہ پا سکے یعنی ڈھلے ہوئے برگِ نخیل تو مل گئے، سنگلاخ زمینوں کے بدوؤں کی مہار ہاتھ میں نہ آسکی، ٹوٹی ہوئی طناب اور بجھی ہوئی راکھ کا سراغ تو مل گیا مگر اُونٹ چرانے والوں کے شب خون کا پتا نہ چلایا جا سکا، توحید پرستوں کی تکبیریں تو سنائی دیتی ہیں، گھوڑوں کی ٹاپوں میں کچلے پھولوں کا نوحہ نہیں یعنی یک طرفہ استعاراتی نظام نے مضافاتی ثقافت کا منظر دیکھنے ہی نہیں دیا، چاہے وہ اچھا تھا یا بُرا۔ اس کے برعکس اردو شاعری میں عربی تاریخ سے استعارہ بنانے کا کام پہلے میر انیس و دبیر کے ہاں پنپ چکا تھا مگر وہ اِس کمزوری کو جانتے تھے کہ لکھنو میں بیٹھ کر عربی ثقافت کے مضافاتی استعارے نہیں اُٹھا سکتے اِس لیے اُنہوں نے اُن عربی اور حجازی کرداروں کو عربی ثقافت کے استعاروں سے آراستہ کرنے کی بجائے اپنی مقامی لکھنوی ثقافت سے آراستہ کیا۔ اِس کے علاوہ اُن کے عربی کردار ذوفطرت کے حامل ہیں۔ اگر ایک طرف نرم خو، گرم رفتار اور مہر و وفا کا آئنہ ہیں تو دوسری طرف وہیں ایسے بھی ہیں جو وحشت اور بربریت میں تنہا نظر آتے ہیں۔ اُن کے ہاں اگر ایک طرف شجاعت کا استعارہ، علی و حسین، عباس ہے تو وہیں عربی بزدلی کی علامت شمر، یزید، ابنِ عاص بھی ہے۔ اِس کے علاوہ اقبال کا نظریہ انیس کے نظریے سے ایک سطح پر ٹکرا بھی جاتا ہے۔ اگر اقبال کا غالب استعارہ ناقۂ لیلیٰ ہے تو انیس کا غالب استعارہ رہوارِ حسینؑ ہے۔ اِنھی وجوہات پر اقبال کے استعارے انیس و دبیر کے استعاروں سے الگ ہو جاتے ہیں اور نئے استعارے کے طور پر اُبھرتے ہیں۔ اقبال نے ایک جگہ کہا ہے کہ نوا مری عربی رہی۔ ہم اِسے جزوی طور پر تو مان سکتے ہیں کیوں کہ اقبال کی یہ نوا عرب کی مرکزی اور معروف و مستعمل ثقافتی استعارے سے منسلک ہے، عرب کے مضافاتی ثقافتی استعارے کی فضا اقبال کو میسر نہیں آسکی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اُن کا ذاتی مشاہدے سے وہاں گزر نہیں ہو پایا۔ وہ عرب کے صحرا میں جاتے ہیں تو اُنہیں خالی صحرا میں کرداروں کی بجائے محض فطرت نظر آتی ہے۔ وہ اُسی فطرت کے استعاروں سے کام لیتے ہوئے نئے استعارے بناتے ہیں۔ اگر وہ مضافاتی ثقافتی استعاروں سے منسلک ہو جاتے تو شاید وہاں کی

مقامیت میں جذب ہو کر میر کی سطح تک بلند ہو جاتے۔ مگر اِس سب کے باوجود چوں کہ اقبال ایک بڑا آرٹسٹ تھا۔ صحرائی فطرت کو بھی ایسا اُچھوتا بناتا گیا کہ دیکھنے والوں کو اُس کا تخلیق کیا ہوا صحرا ڈراتا بھی ہے اور لبھاتا بھی ہے۔ اب یہاں اقبال کے نئے استعارے کی چند مثالیں دیکھتے ہیں، جو ہندوستانیوں اور اردو شاعری کے لیے بالکل نئے ہیں۔

یہ گنبدِ مینائی، یہ عالمِ تنہائی
مجھ کو تو ڈراتی ہے اس دشت کی پہنائی
بھٹکا ہوا راہی میں، بھٹکا ہوا راہی تو
منزل ہے کہاں تیری اے لالۂ صحرائی
خالی ہے کلیموں سے یہ کوہ و کمر ورنہ
تو شعلۂ سینائی، میں شعلۂ سینائی

*

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں
چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں
حسنِ ازل کی نمود، چاک ہے پردۂ وجود
دل کے لیے ہزار سود ایک نگاہ کا زیاں
سُرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب
کوہِ اِضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں
گرد سے پاک ہے ہوا، برگِ نخیل دھل گئے
ریگِ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں
آگ بجھی ہوئی ادھر، ٹوٹی ہوئی طناب اُدھر
کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں

*

حادثہ جو ابھی پردۂ افلاک میں ہے
عکس اُس کا مرے آئنہ ادراک میں ہے
نہ ستارے میں ہے، نے گردشِ افلاک میں ہے
تیری تقدیر مرے نالۂ بے باک میں ہے
یا مری آہ میں کوئی شرر زندہ نہیں
یا ذرا نم ابھی ترے خس و خاشاک میں ہے
کیا عجب مری نوا ہائے سحر گاہی سے
زندہ ہو جائے وہ آتش کہ تری خاک میں ہے

*

خودی ہو علم سے محکم تو غیرتِ جبریل
اگر ہو عشق سے محکم تو صورِ اسرافیل

*

فقر کے ہیں معجزات، تاج و سریر و سپاہ
فقر ہے میروں کا میر، فقر ہے شاہوں کا شاہ
علم فقیہ و حکیم، فقر مسیح و کلیم
علم ہے جویائے راہ، فقر ہے دانائے راہ

*

عذابِ دانشِ حاضر سے باخبر ہوں میں
کہ مَیں آگ میں ڈالا گیا ہوں مثلِ خلیل
فریب خوردۂ منزل ہے کارواں ورنہ
زیادہ راحتِ منزل سے ہے نشاطِ رحیل

نظر نہیں تو مرے حلقۂ سخن میں نہ بیٹھ
کہ نکتہ ہائے خودی ہیں مثالِ تیغِ اصیل
اندھیری شب ہے، جدا اپنے قافلے سے ہے تو
ترے لیے ہے مرا شعلہ نوا قندیل
غریب و سادہ، و رنگیں ہے داستانِ حرم
نہایت اس کی حسینؑ، ابتدا ہے اسماعیلؑ

*

تہِ دام بھی غزل آشنا رہے طائرانِ چمن تو کیا
جو فغاں دلوں میں تڑپ رہی تھی، نوائے زیرِ لبی رہی
ترا جلوہ کچھ بھی تسلیء دلِ ناصبور نہ کر سکا
وہی گریۂ سحری رہا، وہی آہِ نیم شبی رہی
نہ خدا رہا نہ صنم رہے نہ رقیبِ دیر و حرم رہے
نہ رہی کہیں اسد اللہی، نہ کہیں ابولہبی رہی
مرا ساز اگرچہ ستم رسیدہ زخمہ ہائے عجم رہا
وہ شہیدِ ذوقِ وفا ہوں میں کہ نوا مری عربی رہی

*

نہ تخت و تاج میں نہ لشکر و سپاہ میں ہے
جو بات مردِ قلندر کی بارگاہ میں ہے
صنم کدہ ہے جہاں اور مردِ حق ہے خلیل
یہ نکتہ وہ ہے کہ پوشیدہ لاالٰہ میں ہے
وہ جہاں ہے ترا، جس کو تو کرے پیدا
یہ سنگ و خشت نہیں جو تری نگاہ میں ہے

تلاش اُس کی فضاؤں میں کر نصیب اپنا
جہانِ تازہ مری آہِ صبح گاہ میں ہے
مرے کدو کو غنیمت سمجھ کہ بادۂ ناب
نہ مدرسے میں ہے باقی نہ خانقاہ میں ہے

*

فطرت نے نہ بخشا مجھے اندیشۂ چالاک
رکھتی ہے مگر طاقتِ پرواز مری خاک
وہ خاک کہ ہے جس کا جنوں صیقلِ ادراک
وہ خاک کہ جبریل کی ہے جس سے قبا چاک
وہ خاک کہ پروائے نشیمن نہیں رکھتی
چنتی نہیں پہنائے نشیمن سے خس و خاشاک
اس خاک کو اللہ نے بخشے ہیں وہ آنسو
کرتی ہے چمک جس کی ستاروں کو عرق ناک



پانچواں باب

شعرِ اقبال کا فکری جمالیاتی نظام

تری خاک میں ہے اگر شرر تو خیالِ فقر و غنا نہ کر
کہ جہاں میں نانِ شعیر پر ہے مدارِ قوتِ حیدری

*

نہ ستیزہ گاہِ جہاں نئی، نہ حریفِ پنجہ فگن نئے
وہی فطرتِ اسد اللّٰہی، وہی مرحبی، وہی عنتری

اقبال کا فکری اور فنی تحرک

ہمیں اقبال کی فکری ارتقا پر بات کرنے سے پہلے اُن کے تحرک کو سمجھنا اور جانچنا ہوگا۔ تحرک یعنی حرکت اور اضطراب ایک ایسی کیفیت ہے جو زندگی اور زندہ رہنے کی علامت ہے۔ حجر و شجر کے علاوہ تمام مخلوقات کی طبعی زندگی اور موت میں واحد فرق حرکت اور اضطراب کا پیدا ہونا ہے۔ جہاں حرکت نہیں وہاں انجماد ہے اور انجماد موت کا دوسرا نام ہے۔ معلمین کی نظر میں حرکت کی دو قسمیں ہیں۔

ا۔ طبعی حرکت

اس کے مطابق ایک عمل کے بعد جب کسی جاندار کا جسم متاثر ہو اور اُس کے ردِ عمل میں وہ جسم تکلیف، راحت، سرشاری یا مصیبت کا اظہار کرے تو اُسے طبیعی حرکت کہا جائے گا یعنی اس حرکت کا تعلق براہِ راست جسم سے ہے، پھر اُسی کے واسطے سے یہ حرکت روح تک سفر کرتی ہے۔ اس قسم کی حرکت اور اضطراب تمام جانداروں میں یکساں طور پر واضح ہوتی ہے، جس میں تمام

تحرکات لاشعوری طور پر ظاہر ہوتے ہیں۔اس میں ارادے اور قوتِ اختیاری کا کوئی تعلق نہیں مثلاً جب بھی کوئی جاندار خطرہ دیکھتا ہے تو بالکل غیر ارادی طور پر اُس سے جان بچانے کی کوشش کرتا ہے اور لاشعوری طور پر اُس سے کچھ حرکات سرزد ہوتی ہیں، مثلاً دل کی دھڑکن کا تیز ہو جانا، پسینہ آجانا، اسی حالت میں جان بچانے کی کوشش کرنا۔ جانوروں یا جانداروں کا اپنی بھوک اور پیاس مٹانے کے سلسلے میں وقتی اور محدود اضطراب کا اظہار کرنا۔ یہ سب حرکات طبیعی حرکت کے زمرے میں آتی ہیں اور یہی حرکت پست شمار کی جاتی ہے اور سرِ دست یہاں ہمیں اِس حرکت سے کلام یا واسطہ نہیں ہے۔

۲۔فکری اور تخیلاتی حرکت

اس حرکت اور اضطراب کا تعلق فقط انسان کے فکری ارتقا سے ہے۔ یہ انسان کے ارادے، قوتِ اختیاری اور شعور کی مرہونِ منت ہے۔فکری حرکت ایک اور وجہ سے بھی طبیعی حرکت سے الگ ہو جاتی ہے کہ یہاں دوسرے جانداروں کی طرح فقط بھوک اور پیاس سے بچنے کا محدود عمل نہیں ہوتا، بلکہ اشیا کے بارے میں ایک سائنسی، جمالیاتی اور آرٹ کی سطح پر کام کرتی ہے۔اسی کے ذریعے انسان، مختلف معاملات اور کائنات پر غور و فکر کرتا ہے۔ چیزوں کے خاکے اور سانچے بناتا ہے،اُن سانچوں پر تعمیر اور تعبیر کے سلسلے رکھتا ہے۔ انسان شعر و ادب، سائنس، سماجی اور معاشرتی اقدار کے ضابطے اور راستے پیدا کرتا ہے، چیزوں کو مسلسل سنوارتا اور اشیا کی حقیقت تک جانے کی کوشش کرتا ہے۔اشیا کی اصل کو سمجھنے اور پرکھنے کے لیے مسلسل ایک سطح سے دوسری سطح پر سفر جاری رکھتا ہے اور کہانیاں تراشتا ہے، تصویریں بناتا ہے اور تصویروں میں جان پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اسی حرکت کو فکری اور تخیلاتی حرکت کا نام دیا جاتا ہے اور یہی حرکت اور اضطراب کی ارفع شکل ہے۔انسان کی امتیازی خصوصیت اسی اضطراب سے منسوب ہے، چنانچہ یہی وہ حرکت ہے، جو انسان کو کائنات کے باقی جانداروں سے الگ کرتی ہے۔

اقبال کی فکری اور تخیلاتی حرکت کا فلسفہ

جب ہم اقبال کے تحرک کا ذکر کریں گے تو اُس سے مراد فکری حرکت ہوگی، جسے ہم نے

قارئین کی آسانی کے لیے فنی اور فکری اور تخیلاتی تحرک کا نام دیا ہے۔ اقبال کے لیے ایک مشکل تھی کہ وہ اپنے قاری کو کیسے واضح کرے کہ انسان، جسے کائنات کا ارفع مقام حاصل ہے، اگر جمود کا شکار ہو جائے تو اُسے موت سے مملو کیا جائے گا۔ اقبال کے سامنے اپنی ابتدائی شاعری میں اس مسئلے کو حل کرنے کے لیے فطرت کے مادی مظاہر سے کام لینے کے سوا چارا نہیں تھا چنانچہ اُس نے فکری ارتقا کو مادی ارتقا سے منسوب کر کے اپنے قاری سے مخاطب ہونا زیادہ مناسب سمجھا۔ یہی وہ راستہ تھا، جس سے اُس کا قاری زیادہ سہولت میں رہتا ہے۔ پھر یہ کہ اقبال اپنے اس فلسفے کو شاعری کی زبان میں بیان کرنے کی کوشش کرتا ہے، تو ظاہر ہے اُس کے لیے نظر آنے والی مادی مثالیں اور تماثیل ہی کام دے سکتی ہیں، جو آگے چل کر اقبال کے لیے بھی نئے راستے کی دلیل بن گئیں۔

ایک بڑا آرٹسٹ جس قدر بے چین طبیعت کا مالک ہوتا ہے، اُسی قدر چیزوں میں جلد بازی سے فیصلے کرنے والا اور جذبات کی رو میں بہ جا آنے والا ہوتا ہے مگر جلدی میں کیے گئے فیصلے پر نظرثانی کرنا بھی اُس کی خو میں شامل ہے۔ اُس کے خیالات لچک دار، اور متحرک و متغیر ہوتے ہیں۔ یہ اس وجہ سے ہے کہ وہ اشیا کے بارے میں سائنسی بنیادوں پر فیصلے نہیں کرتا، نہ ایک سائنس دان کی طرح سپاٹ تجربات کی کسوٹی پر رکھتا ہے۔ وہ چیزوں پر غور و فکر کرتا ہے لیکن فلسفیانہ سطح سے زیادہ آرٹ کی سطح پر۔ ایک شاعر ایک سائنس دان سے اس لیے بھی مختلف ہوتا ہے کہ سائنس دان کو اپنا نظریہ تجربے کی بنا پر عزیز ہوتا ہے جبکہ شاعر کو اپنا نظریہ تخیلاتی اور جمالیاتی قدروں کے سبب عزیز ہے۔ بلکہ اگر کسی جگہ شاعر کا ذاتی نقطۂ نظر اور اُس کا آرٹ آپس میں ٹکرا جائیں تو وہ اپنا فیصلہ آرٹ کی حمایت میں سنا دیتا ہے۔ جب کہا جاتا ہے، اکثر شاعر اپنے خیالات اور فکر کی رو سے تضادات کا شکار ہوتے ہیں تو سبب یہی ہے، جو ہم نے اپنے درج بالا نقطے میں بیان کر دیا ہے۔ ایک بڑا شاعر کسی حدود اور قیود کا پابند نہیں ہوتا، اگر ہوتا ہے تو اپنے شعر کے جمالیاتی اظہار کا، لہٰذا ہمیں کسی شاعر سے ایک فلسفی اور سائنس دان کی حدود کا تقاضا نہیں کرنا چاہیے۔

اقبال کے ہاں بھی اس طرح کی مجبوریوں کا اعلان ہوتا ہے، جس کو ہم ساتھ لے کر چلیں گے۔ اب آیئے اقبال کی ایک نظم پڑھتے ہیں، جو ایک طرف اُن کی حرکت و اضطراب کی گواہ اور دوسری طرف اُن کی حدود قیود سے ماورا طبیعت کی غماز ہے۔ یہی نظم اُسی تضاد کا بیانیہ بھی ہے، جو ایک سائنس دان اور شاعر کے اختلاف کا مظہر ہوتا ہے، جس میں ایک شاعر کی فطری آوارگی

ایک فلسفی کے مکمل سکون اور ایک جہت پر بیٹھ کر سوچنے والی کیفیت پر غالب آ جاتی ہے۔ اسے اقبال نے اپنی ابتدائی فنی ہیئت کے لیے فطرت کے چہرے سے ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے، جسے ابرِ کوہسار کا نام دیا ہے۔

ہے بلندی سے فلک بوس نشیمن میرا
ابرِ کہسار ہوں گُل پاش ہے دامن میرا
کبھی صحرا کبھی گلزار ہے مسکن میرا
شہر و ویرانہ مرا، بحر مرا بن میرا
کسی وادی میں جو منظور ہو سونا میرا
سبزۂ کوہ ہے مخمل کا بچھونا میرا

*

مجھ کو قدرت نے سکھایا ہے دُر افشاں ہونا
ناقۂ شاہدِ رحمت کا حُدی خواں ہونا
غم زدائے دلِ افسردۂ دہقاں ہونا
رونقِ بزمِ جوانانِ گلستاں ہونا
بن کے گیسو رُخِ ہستی پہ بکھر جاتا ہوں
شانۂ موجۂ صر صر سے سنور جاتا ہوں

ابرِ کہسار

اقبال کے لیے حرکت اور اضطراب کے ان مفاہیم کو سامنے رکھتے ہوئے ہمارے پاس گواہی کے لیے جو مثالیں پیش ہوتی ہیں، وہ خبر دیتی ہیں کہ اقبال کا تحرک روز بروز شدید ہوتا چلا گیا۔ وہ ایک سے دوسری اور دوسری سے تیسری سمت تیزی سے دوڑنے لگا۔ ان فکری جستجوؤں اور آوارگیوں نے اُس کی ذہنی اور شعوری پرورش میں ایک باقاعدگی پیدا کر دی۔ ہوسکتا ہے، بطور شاعر اقبال کی حرکت اور اضطراب اُسے صحیح سمت کی بجائے جذبات اور تخیلات کی ایسی وادیوں میں بھٹکا دے، جہاں تخیلات کی بھول بھلیوں میں ایک کے بعد دوسری کٹھن اور دشوار گھاٹی اُس کی

منزل کھوٹی کر دے مگر یہ ایسی بات ہے، جس کا ہمارے موضوع سے کوئی تعلق نہیں، کیوں کہ ہم ابھی صرف تحرک کی بات کر رہے ہیں، جو یہ ثابت کرے گا کہ ایک شخص میں سوچنے اور خیالات کو پرواز دینے کی اہلیت موجود ہے۔ ایک جدو جہد، جس میں فکری مغالطہ پیدا ہونے کا سو فی صد امکان ہے مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ امکان وہیں پیدا ہوتا ہے جہاں سوچ کا عمل جاری ہو۔ جہاں یہ کام نہیں ہو رہا، ہم اُسے اپنے موضوع کا حصہ بھی نہیں بنا رہے کیوں کہ سمندر میں داخل ہونے سے پہلے انسان کا گرداب میں پھنسنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا مگر کیا کیا جائے کہ سمندر میں اُترے بغیر سفر کے نمٹنے کا بھی امکان نہیں ہے۔ آگ جب تک جلائی نہیں جائے گی روشنی کا امکان صفر ہے، لہٰذا جل جانے کے خوف سے آگ نہ جلانا موت کی دعوت یقینی ہے۔ چنانچہ اقبال نے کہیں بھی رُکنے کی بجائے فکری سفر کو اپنی فطرت میں داخل کر لیا کہ یہیں سے وہ زندگی کی روشنی کا سراغ لگا سکتے تھے، بھلے اِس میں اُن کا سفر سیدھی سمت میں ہو یا اُلٹی میں۔ یہ حقیقت ہے کہ مسافر کی منزل کے لیے راستہ خود رہنمائی کرتا ہے، ستارے نشان دکھاتے ہیں، ہوائیں بادبان کا عمل کرتی ہیں اور پانی اُڑاتا ہوا لے جاتا ہے۔ ایسا نہیں کہ تمام کچھ قدرت کے لائے ہوئے حادثات سے ہوتا ہے، بلکہ انسانی کوشش کے سبب اُن حادثات کا وجود وقوع پذیر ہوتا ہے۔ قدرت تو بس اشارہ کرتی ہے، عمل کا چپو مسافر ہی کے ہاتھ سے چلنا ہوتا ہے۔ اقبال کا اضطراب اُسے کہیں رکنے نہیں دیتا۔ وہ اپنی کشتی کو ٹھیلتا ہے، سیمابی طبیعت کے فکری کمپاس سے ستاروں کی چال کا اندازہ کرتا ہے، چپوؤں کی رفتار بڑھاتا ہے، لہروں کے اضطراب اور پیچ وخم سے کلام کرتا ہے، امواجِ دریا کی زبانی اپنی حرکت کا آوازہ بلند کرتا ہے۔

مضطرب رکھتا ہے میرا دلِ بے تاب مجھے
عینِ ہستی ہے تڑپ صورتِ سیماب مجھے
موج ہے نام مرا، بحر ہے پایاب مجھے
ہو نہ زنجیر کبھی حلقہ گرداب مجھے
آب میں مثلِ ہوا جاتا ہے توسن مرا
خارِ ماہی سے نہ اٹکا کبھی دامن مرا

میں اُچھلتی ہوں کبھی جذبِ مہِ کامل سے
جوش میں سر کو پٹکتی ہوں کبھی ساحل سے
ہوں وہ رہرو کہ محبت ہے مجھے منزل سے
کیوں تڑپتی ہوں یہ پوچھے کوئی میرے دل سے
زحمتِ تنگیء دریا سے گریزاں ہوں میں
وسعتِ بحر کی فرقت میں پریشاں ہوں میں

موجِ دریا از بانگِ درا

اسی سلسلے کی بہت سی نظمیں اقبال کے ابتدائی تحرک کا پتا دیتی ہوئی ملیں گی، جو اُن کے ذہنی اور فکری تحرک کے سلسلے کی شعوری طور پر ایک کڑی کا نظام بناتی ہیں اور اُس کڑی کے حلقوں کو بڑھاتی ہوئی دور دور تک اپنے دام پھیلا دیتی ہیں، کبھی صحرا میں، کبھی سمندروں میں، کبھی میدانوں میں، کبھی خلاؤں میں اور کبھی ہواؤں میں۔ اقبال کبھی ایک طرف سے اور کبھی دوسری طرف سے اپنے اِن تحرکات اور اضطرابات کے سلسلوں کو ملاتا ہے اور ہر بار پہلے سے کچھ اُوپر اُٹھ کر بات کرتا ہے۔ یہ تحرکات، ندی کے پانی کی روانی میں، گردشِ شام وسحر میں، موجِ دریا میں، چاند تاروں کی رفتار میں، سار بانوں کے قدموں کی تیزی میں، ناقوں کی گھنٹیوں کی آواز میں، رمِ آہو میں اور نہ جانے کن کن شکلوں میں بار بار پیدا ہوتا ہے۔ ایک اور نظم میرے بیان کی تائید میں اقبال کے تحرک کی تصدیق کرتی ہے اور یہ نظم بھی مادی وجود کا سہارا لے کر کہی گئی ہے کیوں کہ ابھی وہ وقت نہیں آیا جہاں اقبال کی فکر مادیت کے استعاروں سے ماورا ملکوتی پرواز کا بیانیہ سامنے لائے۔ نظم طویل ہے چنانچہ ہم اِس کے چند مصرعے ہی سنانے پر اکتفا کریں گے۔

میرے ویرانے سے کوسوں دُور ہے تیرا وطن
ہے مگر دریائے دل تیری کشش سے موجزن
قصد کس محفل کا ہے، آتا ہے کس محفل سے تُو
زرد رُو ہوا شاید رنجِ رہِ منزل سے تُو

آفرینش میں سراپا نور تُو، ظلمت ہوں میں
اس سیہ روزی پہ لیکن تیرا ہم قسمت ہوں میں
آہ میں جلتا ہوں سوزِ اشتیاقِ دید سے
تُو سراپا سوز داغِ منتِ خورشید سے

ایک حلقے پر اگر قائم تری رفتار ہے
میری گردش بھی مثالِ گردشِ پرکار ہے
زندگی کی راہ میں سرگرداں ہے تو، حیراں ہوں میں
تُو فروزاں محفلِ ہستی میں ہے، سوزاں ہوں میں

چاند از بانگِ درا

اگر ہم نے اقبال کے تحرک کو سمجھ لیا ہے تو ہمارے لیے اُن پر بات کرنا زیادہ آسان ہو جائے گی کیوں کہ اُن کے فکری ارتقا کی تمام کڑیاں اسی اضطراب سے جُڑی ہوئی ہیں۔ یہی وہ ابتدائی کلید تھی، جس سے اُن کے شعری نظام کے قفل کو کھولا جا سکتا ہے۔ ہم نے اپنے لیے اس موضوع کو یہاں کھول کر بہت سے ابہام کا راستہ روک دیا ہے، جو گفتگو کی اگلی منزل پر پیدا ہو سکتے تھے یعنی اقبال ایک ایسے شاعر ہیں، جن کی طبیعت کی سیمابی کیفیت اُنہیں مزید بڑھنے اور مزید آگے دیکھنے کی طرف مائل کرتی ہے۔ اس وجہ سے اُن کا نظام نہایت پیچیدہ، گونا گوں اور رنگا رنگ ہو گیا ہے۔ یہی سبب تھا کہ اقبال کے مسلسل سفر نے اُس کے سامان کی فراوانی کا بندوبست کیا اور اپنے لیے بہت سی بحثوں کو جنم دیا، جس کے سبب ادب اور نظریات کا ایک ایسا لامحدود خزانہ ہاتھ آیا، جو ایک طرف اردو زبان کو ثروت مند کر گیا تو دوسری طرف شاعری میں ایک طرح کی فلسفیانہ بحث کا در وا ہو گیا۔ اگر وہ ایک جگہ رُک جاتے تو جمود اُنہیں ویسے ہی موت سے ہم کنار کر دیتا، جیسے بہت سے دوسرے اور تیسرے درجے کے فنکاروں اور شاعروں کو کر دیتا ہے۔

چھٹا باب

اقبال کی شعری جمالیات اور فکری اِرتقا

ا۔ فکری ارتقا رومانوی اور اساطیری حوالوں کے ساتھ

جیسا کہ پچھلے باب میں ہماری گفتگو ہو چکی ہے کہ ہر بڑا آرٹسٹ، چاہے وہ کسی بھی شُعبۂ فن یا ہُنر سے وابستہ ہو، مسلسل اضطراب، تجسس، ارتقا اور حُسن کی بازیابی کے عمل میں رہتا ہے۔ اُس کی جمالیات پسند طبیعت اور فطرت پسند ذہنی اُپج اُس کے لیے مسلسل سفر کے سامان تیار رکھتی ہے۔ وہ اِنھی سامانوں کے ساتھ کبھی ماضی کے جہانوں کے دُور دراز سفر پر پیچھے ہی پیچھے نکل جاتا ہے، اساطیر سے ملتا ہے، اُن سے دوستی کرتا ہے، باتیں کرتا ہے، اُن کے قصروں، گھروں، مقبروں، مزاروں، قہوہ خانوں اور معبدوں کی سیر کرتا ہے اور وہاں سے عبرتوں، کہاوتوں، کہانیوں، مذہبی مناجاتوں اور گیتوں کے سامان کی گٹھڑیاں باندھ کر اپنے زمانے میں لاتا ہے اور کھول کھول کے بتاتا ہے، یہ گل تھا، یہ غنچہ تھا، یہ پھول تھا۔ اُس کے سفر کی داستانیں اور باندھ کے لائے ہوئے خزانوں کی تفصیلیں زمانے والوں کو کبھی رلاتیں ہیں، کبھی ہنساتی ہیں اور کبھی سکوت و تحیر میں غلطاں کر دیتی ہیں۔ پھر وہی آرٹسٹ مستقبل کی طرف چلا جاتا ہے، وہاں سے آنے والے جہانوں کی صورتیں، خواب اور تعبیروں کی خبریں لے کر لوٹتا ہے۔ احباب کو بتاتا ہے، کون شہر خرابہ ہوگا، کس کا دشت آبادی ہوگا۔ اُس کی بے چین طبیعت اُسے بیٹھنے نہیں دیتی، نت نئے جہانوں کی سیر کو بہکاتی ہے۔ اس کے عوض اُس کے فن پارے تشکیل پاتے ہیں، تصویریں بنتی ہیں، جو دیکھنے میں الگ الگ مگر غور کرنے پر ایک ہی تسلسل کا قصہ ہوتی ہیں۔

اقبال اپنی اصل میں فنکار ہے، ایک ایسا فن کار، جسے نشاط، انبساط اور سرخوشی درکار ہے۔ ایسی سرخوشی جو لمحۂ تغیر اور ارتقا میں رہتی ہے، فن پارے بناتی ہے، پھر اُن سے انبساط اور مسرتیں

کشید کرتی ہے۔ اسی لیے ہر فن کار رومان کا پیکر ہوتا ہے اور رومان مادی ہرگز نہیں ہوتا، مادیت کا سایا ضرور ہوتا ہے۔ سایا نظر آتا ہے لیکن اُسے چھوا نہیں جا سکتا۔ اُس کے نزدیک ہو کر حالات کی تلخ دھوپ سے بچ سکتے ہیں لیکن سائے کے وصال سے نہیں گزر سکتے۔ یہی وجہ ہے اقبال ابتدا ہی سے اُن سلسلوں اور راستوں کی طرف مُڑ گیا، جن پر چلنے کے سبب مزید سفر ناگزیر تھا۔ ایک باہمت مسافر کی طرح اقبال نے اس سفر میں منزلیں، وقفے اور پڑاؤ ضرور کیے مگر رُکا نہیں۔ وہ جہاں رُکتا ہے، جو دیکھتا ہے، پیچھے مُڑ کر دوسروں کو بھی دکھاتا ہے بعض دفعہ اُسے محسوس ہوتا ہے کہ جس جگہ اب اُترا ہے شاید وہی اُس کا مقصود ہے، وہ فوراً اپنے سفر کی کہانی سناتا ہے اور سننے والوں کو بے چینی اور جلدی کے عالم میں اُس کے منزلِ مقصود ہونے کی خبر دے دیتا ہے مگر کچھ ہی عرصے بعد اُس کے اشہبِ فکر کے سکوت کی گرد بیٹھنے پر اُسے مزید اگلے جہانوں کے ٹمٹماتے ستارے نظر آنے لگتے ہیں اور وہ اُٹھ کر آگے چل دیتا ہے، پہلی منزل کو محض گردِ راہ کر کے گزر جاتا ہے۔ اُس کے سفر کی داستان میں کھو جانے والے بے خبری میں اُسی کو مقصود جان کر اقبال کے ساتھ چلنے اور اُس سے مزید داستان سننے کی یا تو زحمت ہی نہیں کرتے یا سنتے ہیں تو غور نہیں کرتے کہ اب کے اُس نے پہلے سے کچھ مختلف کہا ہے یعنی وہ پہلے مقام سے آگے گزر گیا ہے۔ ہم اس باب میں اِسی چیز کو سمجھنے اور اُس پر غور کرنے کی کوشش کریں گے کہ اقبال کہاں کہاں اور کس کس مقام سے گزرا اور آخر اُس نے اپنا سفر تمام کہاں جا کر کیا۔

۲۔ اقبال کا سفر اساطیر کی طرف

جہانِ آب وگل میں زندگی ایک ایسی شے ہے، جسے ابھی تک سمجھا نہیں گیا۔

جیسا کہ باب کے آغاز میں بیان ہوا ہے، بطورِ فن کار وہ جس چیز کی طرف رجوع کرتا ہے، اُسے رومانوی اور اساطیری دنیا کے آئینوں سے دیکھتا ہے اور اپنے ذہن کو وجود سمیت اُنھی کی طرف ہانکتا ہے۔ یوں تو ہر شخص کی خواہش ہے کہ وہ دیر تک زندہ رہے یا کبھی نہ مرے لیکن ایک بڑے آرٹسٹ، خاص کر شاعر کا معاملہ دوسروں سے بہت مختلف ہوتا ہے۔ وہ طبعی عمر اور اُس کے محدود وقفے کو محسوس کرتے ہوئے کچھ ایسا بندوبست کرتا ہے کہ جہاں تک ہو سکے اپنی تخلیق کے ذریعے جہانِ آب وگل میں قیام کرے۔ یعنی جب اُس کی طبعی عمر جواب دے تو اُس کی روحانی یا

دوسرے لفظوں میں تخلیق اس جہان میں زندگی گزارے جو کہ در اصل اُسی کا دوسرا وجود ہے۔اقبال کی خواہش اس زینے سے بھی کچھ بلند نظر آتی ہے۔وہ خواہش سے بڑھ کر عملی طور پر موت سے ماورا ابدیت کی تلاش میں سرگرداں ہے اور اپنی شاعری کے آغاز میں ہی اُس کی جدو جہد شروع ہو جاتی ہے۔جیسے جیسے اُسے اپنی اور اپنے اردگرد کی خبر ہوتی ہے ویسے ویسے ایک لمحہ رُکے بغیر اُن میں داخل ہو جاتا ہے۔

یاد رہے شاعر کی منطق رومانوی ہوتی ہے۔وہ کبھی سائنٹیفک پیمانوں سے کائنات وحیات کا جائزہ نہیں لیتا، نہ اُسے اُن دلیلوں اور وضاحتوں کی ضرورت ہوتی ہے، جو زندگی کی مادی حقیقتوں کو دریافت کرتے ہیں۔شاعر اپنا کام ماضی اور حال کی حقیقتوں کی بجائے اُن سے وابستہ کہانیوں، افسانوں اور اساطیر سے اُٹھاتا ہے۔اس کی ایک وجہ ہے، جو آگے چل کر بیان ہوگی کہ وہ ایسا کیوں کرتا ہے؟، تاریخ اور فلسفے کا طالبِ علم ہونے کے باوجود زندگی اور حیات کے مادی وجود سے صرفِ نظر کیوں کرتا ہے اور حقیقی یا چھو لینے والی بنیادوں کو کس لیے دھتکار کر، اساطیر سے جُڑی بے سرو پا داستانوں کو اپنا لیتا ہے؟ اسے آج یہاں سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔جیسا کہ ہم نے کہا، شاعر کی منطق رومانوی ہوتی ہے۔تاریخ، جغرافیہ، محبت، سیاست یا پھر مذہب ہی کیوں نہ ہو، سب کو جانچنے، پرکھنے اور سمجھنے کے لیے شاعر کے پاس رومانوی پیمانہ ہوتا ہے۔یہ بھی حقیقت ہے، جب تک رومان ماضی سے نہ جڑے، وہ اساطیر نہیں بنتا۔اقبال اس چیز کو بخوبی سمجھتا تھا۔دیکھی ہوئی چیزوں کی نسبت اَن دیکھی چیزیں شدید اثر کرتی ہیں۔لہٰذا اقبال نے اپنے فن کے اظہار کے لیے قدرتی طور پر اُنہی بیانیوں سے رجوع کیا، جہاں وہ زمین سے اُٹھ کر فضاؤں، خلاؤں، خوابوں اور طلسمات میں چلا گیا۔

اپنی ابتدائی شاعری میں اقبال نہ تو کوئی ناصح ہے، نہ فلسفی ہے اور نہ اُس کا کام ملک وقوم کی خدمت کرنا ہے۔وہ محض شاعر تھا۔ایسا شاعر، جسے اپنے وجود کا ادراک کرنا تھا اور دوسروں کو کروانا تھا۔اُسے کسی نہ کسی طرح زندگی کے لمس لینے تھے۔ایسے لمس، جو اُسے سرشاری اور مسرت سے دوچار کر دیں۔ایسی مسرت، جو حیاتِ ابدی کے ساتھ جُڑی ہوتی ہے۔رفتہ رفتہ اُسے راستے ملتے گئے۔اُس کا سفر واضح اور مستقیم ہوتا گیا۔یہاں تک کہ اقبال نے اپنی راہ کا سراغ پالیا۔ہم ارتقائی طور پر یہاں اُن کے سفر اور اُس میں دیکھی جانے والی حیات آفرین روشنیوں کا سُراغ لگاتے ہیں۔

اقبال کا سفر مادی مظاہرِ فطرت سے اساطیر کی جانب

پہلے بیان ہو چکا ہے، ایک بڑا شاعر کبھی مادی حقیقتوں کو اپنی شاعری کی بنیاد نہیں بناتا بلکہ اُن مادی حقیقتوں کے ساتھ وابستہ اساطیری حوالوں کو موضوع بناتا ہے، جو حقیقت میں اگر وجود بھی رکھتے ہوں تو اُن کا بیانیہ طلسماتی اور معجزاتی ہوتا ہے۔ معلوم تاریخ کا مطالعہ کیا جائے تو یہ اساطیری اور طلسماتی حوالے مذہبی شخصیات کی زندگیوں اور اُن کی زبان و بیان کی قوت سے منسلک ہوتے ہیں۔ اُن کا لہجہ دوٹوک، مطلق اور حکمیہ گفتگو میں سحر اور شادابی لاتا ہے، جس کی بے شمار مثالیں ہمارے مذہبی صحیفوں، مناجاتوں اور دعاؤں کی شکل میں موجود ہیں۔ ان مناجاتوں اور صحیفوں کے کردار اپنی مافوق الفطرت طاقت، اخلاق کی بلندی، نفس پر جبر، صبر کی بے پناہ ہمت، لازوال محبت اور شجاعت کے باعث ادب کا اساطیری نمونہ بن جاتے ہیں، جن کے اندر کمزور انسان اپنی ذات کی تشفی کرتے ہیں۔ انسان جو خود نہیں کر سکتا، وہ اِن ذواتِ مقدسہ میں دیکھ کر طمانیت محسوس کرتا ہے اور کسی نہ کسی طرح سے اِن کرداروں سے منسلک ہو کر، اپنے آپ کو ان کی ذات کا حصہ بنانا چاہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُن سے منسلک شاعری جلد انسانی جذبات کی غماز بن جاتی ہے مگر یہ سب کچھ ایسے لاشعوری طور پر عمل پذیر ہوتا ہے کہ انسان کو ان باتوں کی مطلق خبر نہیں ہوتی۔ ایسا نہیں کہ ایک بڑا شاعر ایک دم ہی ان ساری منزلوں اور تخلیق کے سب رازوں کو جان لیتا ہے۔ یہ تمام راز اُس پر آہستہ آہستہ منکشف ہوتے ہیں۔

میری اس تمہید کے بعد ہمیں اقبال کی طرف رجوع کرنے سے پتہ چلتا ہے کہ اقبال نے اپنی آواز اور سخن کے اظہار کے لیے وہی لہجہ اپنایا جس کا اسلوب زبور، تورات، انجیل اور قرآن پہلے دے چکے ہیں یعنی ماضی کی تاریخ کے کرداروں کے استعارے بنا کر زمانہ حال سے جوڑے جائیں اور ماضی کے پیغمبروں اور مافوق الفطرت کرداروں کو جمالیاتی رومانس کے ذریعے پیش کیا جائے۔ اس معاملے میں ہم زیادہ دور نہیں جاتے، ہابیل و قابیل، فرعون و موسیٰ، یوسف و زلیخا، سلیمان و بلقیس، عیسیٰ ابنِ مریم جیسی بہت سی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں۔ یہ قرآنی آیات اپنے زبان و بیان اور قصص کے اعتبار سے جمالیاتی اُسلوب کی خود گواہ ہیں۔ ان آیات میں کس طرح قرآن کے بیان کردہ کردار اساطیر میں ڈھل گئے ہیں، ہم آپ اس بات کے گواہ ہیں۔ دوسری

طرف اکثر قرآن کا اندازِ گفتگو شاعرانہ ہو جاتا ہے، جو رومانویت کی سب سے بڑی دلیل ہے۔ بالکل اسی جمالیاتی اور داستانی اُسلوب کی روشنی میں اقبال نے اپنی فکر کو آگے بڑھایا ہے، جس میں تمام تلمیحات اور استعارے ایک ایسی تاریخ سے لیے ہیں، جسے رومانویت کے درجے پر لے جا کر اُسے اساطیر بنا دینا ہی وقت کی ضرورت تھی مگر دونوں، یعنی قرآن اور اقبال میں ایک عظیم، مطلق اور الہامی فرق موجود رہتا ہے۔ وہ یہ کہ قرآن کا لہجہ، جیسا ہم نے پہلے عرض کیا ہے منطقی، مدلل اور دوٹوک ہے۔ وہ ارتقا کا محتاج نہیں، نہ اپنی فکر میں تبدیلی یا تغیر سے کام لیتا ہے۔ اُس کے استعارے فوراً ہی مطلق بلندی پر چلتے ہیں اور متوازی سفر کرتے ہیں۔ اُسلوب، کرداروں کے بیان، منظر اور لہجے میں نچلا پن نہیں آتا، نہ ہی وہ کسی ایسی پستی سے جنم لیتے ہیں، جہاں سے آگے بلندی شروع ہونا ہو اور وقت کے ساتھ ساتھ اُن میں مزید بہتری آنا ہو۔ وہ استعارے اول روز ہی سے احسن منزل کی نہج سے جنم لیتے ہیں۔ جو طمطراق پہلی آیت میں ہے، وہی آخر تک موجود رہتا ہے۔

اقبال پیغمبر نہیں تھا، چنانچہ اُس کے لیے یہ کام اتنا آسان نہیں تھا اور نہ وہ ایسا کر سکتے تھے۔ اُن کی شاعری کو غور سے پڑھیں تو نظر آئے گا کہ وہ ارتقا کی منزلیں طے کر رہے ہیں۔ یہ منزلیں ایسا نہیں کہ اُنھوں نے پہلے دن ہی متعین کر لی تھیں۔ اگر ایسا ہوتا تو اُن کے ہاں ایک جگہ بھی تضاد نہ ہوتا کیوں کہ متعین کی ہوئی منزلیں ایک راستے پر ہوتی ہیں، جو اُس کے مقصد کی راہ میں پڑتی ہیں مگر اقبال کے بدلتے ہوئے نظریات میں تضاد بتاتا ہے کہ وہ جیسے جیسے آگے بڑھتے گئے، اپنی راہ پہلے سے ذرا دوسری جانب پھیرتے گئے۔ ہم اُن کی شاعری کے ارتقائی سفر کو ایک سرے سے شروع کر کے آخر تک پہنچائیں گے، بالکل اُسی طرح، جس طرح وہ خود آگے بڑھے ہیں تاکہ جن لوگوں کو اقبال کی زندگی اور شاعری میں تضادات نظر آتے ہیں، وہ اقبال کے ارتقا کی فطری مجبوری اور اور اُن کے فکری سفر کی انتہا کو بغور سمجھ لیں۔

اقبال کا جمالیاتی شعری نظام اور فطرت

جیسا پہلے کہا جا چکا ہے، ایک شاعر ابدی یا کم از کم طویل اثبات کا آرزومند ہوتا ہے۔ وہ اپنے آپ کو زندگی کے اُن مظاہر سے منسلک کرنے کی کوشش کرتا ہے جنہیں ابدیت نصیب ہو یا

اُن کا اثبات طویل دورانیے پر محیط ہو۔ایسا کیسے اور کیوں کر ہو؟ یہ ایک پیچیدہ سوال ہے۔کائنات اور اِس کے مظاہر اس قدر دلفریب اور جاں گداز ہیں کہ انسان اِن میں اپنی اُس زندگی کے ساتھ رہنا چاہتا ہے جو مادی طور پر اُس کی سمجھ میں آ رہی ہوتی ہے۔اُسے کبھی یہ منظور نہیں کہ وہ ان مظاہر کا ساتھ چھوڑ جائے،جن کے ساتھ وہ مانوس ہو چکا ہے،جن کی آوازیں سُن چکا ہے،جن کے درمیان سے تلذذ اور لطف وسرشاری کے ساتھ گزر چکا ہے اور جو مظاہر اُس کی آنکھوں کو واضح،غیر مبہم اور مطلق منافع کے ساتھ نواز چکے ہیں۔اُن کی فرقت اُسے کبھی قبول نہیں،اُس کے خیال میں اُن کی سمجھ میں آنے والی زندگی اپنے مادی مظاہر کے ساتھ یہیں پر موجود ہے تو وہ کیوں ختم ہو۔یہی واردات اپنی ابتدائی شاعری کے دوران اقبال پر بھی وارد ہو رہی تھی۔اُس نے زندگی کی اصل تک پہنچنے اور اُسے دوام بخشنے کے لیے وہی کچھ کیا، جو اُس کی سمجھ میں آ رہا تھا۔چوں کہ اقبال کی نظر فطرت کے مظاہر کا جائزہ لے رہی تھی اور اُس کا ابتدائی ادراک ابھی مادی وجود تک ہی دیکھ پا رہی تھی،اس لیے اقبال نے اپنی بقا اور طویل دورانیے کی زندگی کے لیے اُنھی مادی اور نظر آنے والے مظاہر کے ساتھ منسلک ہونا مناسب سمجھا کیوں کہ اقبال ابھی زندگی کے غیر مادی اور بے رنگ مگر ٹھوس حقائق سے آشنا نہیں ہوا تھا۔

یہاں چوں کہ ہم اقبال پر ابھی تاثراتی گفتگو کی بجائے مدلل اور حقائق پسندانہ نقطۂ نظر پیش کرنے جا رہے ہیں اس لیے ہم سب سے پہلے اُن کے بانگِ درا کی ابتدائی نظموں کا جائزہ لیں گے، جو اُن کے زمانۂ اولین کی کاوشیں ہیں۔یہ نظمیں مرے اس نقطۂ نظر کی واضح دلیل اور غماز ہیں،جن میں اِقبال کے بیشتر استعارے تاریخ اور مذہبی اساطیری کرداروں کی نسبت فطرت سے زیادہ ہم آہنگ ہیں۔مثلاً ایک جگہ پر جب وہ اپنی مشق کے بالکل ابتدا میں تھے اور اشعری عقیدے کے مطابق، سمجھتے تھے کہ خدا کہیں آسمانوں کی بلندیوں میں پنہاں ہے، جسے اگر کوشش کی جائے تو چھوا بھی جا سکتا ہے، اُس کے ساتھ بات بھی ہو سکتی ہے اور اُسے دیکھا بھی جا سکتا ہے۔اسی ذہنی پس منظر کے سبب وہ اپنے آپ کو خدا تک پہنچانے کے لیے زمین کے کنارے آسمان سے جوڑنا چاہتے ہیں۔اُنہیں اس کے سوا کچھ نہیں سوجھتا کہ وہ اس کے لیے ایک پہاڑ کی بلندی کا سہارا لیں۔وہ ہمالہ سے مخاطب ہو کر اُسے رومانوی اور جمالیاتی اساطیر بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔اِسی آئنے میں ایسی تلمیح کے موتی ٹانک دیتے ہیں، جو ایک ایسے پہاڑ کے دو اساطیری اور لافانی

حوالوں کے مظہر اور اُن سے منسلک کردار سے وابستہ ہیں۔ پہلے ہم اس نظم کے دو بند نقل کرتے ہیں۔

اے ہمالہ، اے فصیلِ کشورِ ہندوستاں
چومتا ہے تیری پیشانی کو جھک کر آسماں
تجھ میں کچھ پیدا نہیں دیرینہ روزی کے نشاں
تو جواں ہے گردشِ شام و سحر کے درمیاں
ایک جلوہ تھا کلیمِ طورِ سینا کے لیے
تو تجلی ہے سراپا چشمِ بینا کے لیے

تیری عمرِ رفتہ کی اک آن ہے عہدِ کہن
وادیوں میں ہیں تیری کالی گھٹائیں خیمہ زن
چوٹیاں تیری ثریا سے ہیں سرگرمِ سخن
تُو زمیں پر اور پہنائے فلک تیرا وطن
چشمۂ دامن ترا آئینۂ سیال ہے
دامنِ موجِ ہوا جس کے لیے رومال ہے

اِن دو بند میں اقبال کی ابتدائی شعری جمالیات کے اولین استعارے ہی ایسے ہیں، جن کا ربط فطرت کے ساتھ ہے لیکن یہ ربط محض عام فطرت کے ساتھ نہیں ہے اور نہ ہی عام طرح سے ہے بلکہ ان مصرعوں میں موجود لفظیات کی نسبتیں معمول کے مطابق فطرتی حسن کو بیان کرنے کی بجائے ایک خاص طرف اُڑتی محسوس ہوتی ہیں۔ ہمیں غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے، اقبال زمین کی سطح سے بلند ہونے کی طرف سوچ رہے ہیں۔ ہر روایتی مسلمان کے گھر میں کوئی بھی لڑکا خارجی ہوا لگنے سے پہلے اپنے خاندانی مذہب کو آخری سچ سمجھتا ہے۔ اقبال کا بھی وہی نظریہ تھا اور وہ عام فہم کے مطابق یہی تھا کہ خدا آسمانوں کی دوسری طرف کہیں بلندیوں میں رہتا ہے۔ اس لیے جتنا بھی ہو سکے، مادی طور پر زمین سے کچھ نہ کچھ بلند ضرور ہوا جائے، انسان جتنا زیادہ زمین سے اُٹھتا

جائے گا، خدا سے فاصلہ کم ہوتا جائے گا۔ اقبال نے اول ہمالہ ہی کو کیوں موضوع بنایا؟ اسی لیے کہ اُنھیں اُس وقت زمین سے جُڑی ہوئی اِس سے زیادہ بلندی کہیں اور دکھائی نہیں دے رہی تھی جو اُسے خلا کی وسعت تک رسائی دے سکتی، جہاں سے خلاؤں کے باسیوں کا اُس سے فاصلہ کم ہو جاتا۔ یہ گویا اقبال کی پہلی سیڑھی تھی، جو اُنھوں نے اپنے فکری استھان کے زینے کے ساتھ لگائی۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ہم جب اس نظم کے استعاروں کی طرف نظر کرتے ہیں تو ہمیں اقبال کے لاشعوری فکری نظام کا سراغ ہاتھ آنا شروع ہو جاتا ہے، اور وہ ہے زمین کے مقابلے میں آسمان کی وسعتوں کی طرف رجوع کرنا، جہاں اقبال کے ابتدائی خیال میں کسی ماورا یا مافوق مادی طاقت کا ہونا قرینِ قیاس نہیں بلکہ یقینی تھا۔ اقبال جب اس نظم کے درج ذیل مصرعوں پر آتا ہے۔

ایک جلوہ تھا کلیمِ طورِ سینا کے لیے
تُو تجلی ہے سراپا چشمِ بینا کے لیے

اور

چوٹیاں تیری ثریا سے ہیں سرگرمِ سخن
تُو زمیں پر اور پہنائے فلک تیرا وطن

تو یہ ہمالہ صرف ہمالہ نہیں رہتا، زمین سے جُڑے ہوئے فطرت کے مادی استعارے کی بجائے آسمانوں کے ساتھ وابستہ برقِ تجلی ءطورِسینا کی اساطیری مماثلت اختیار کر لیتا ہے، جسے وہی تجلی درکار ہے، جو ایک کوہ کی چوٹی پر رونما ہوئی تھی اور اُس لافانی تجلی ہی کے سبب وہ کوہ اور اُس سے منسلک کردار لافانی ہو گئے۔ اقبال کا کہنا ''چوٹیاں تیری ثریا سے ہیں سرگرمِ سخن''، محض جنابِ موسیٰ کی خدا سے ہمکلام ہونے کی تلمیح کی طرف اشارہ نہیں بلکہ اس کے پردے میں خود اُسی طاقت سے سرگرمِ سخن ہونے کی کوشش ہے۔ اقبال کی ذہنی رفعتیں دراصل یہاں ہمالہ سے اُس بلندی پر پہنچنے کے لیے ایک وسیلے اور ذریعے کا تقاضا کرتی ہیں جو موسیٰ اور طورِسینا کی لطیف تلمیح کی زبان میں کیا گیا ہے ورنہ اقبال کو نہ تو ہمالہ سے سروکار تھا، نہ اُس کی شان و تمکنت سے اور نہ اُس کے پورے وجود کو اہمیت دینے کی ضرورت محسوس کرتے۔ یہ اہمیت صرف اور صرف اُس بلندی کو حاصل ہے، جس سے آگے کی بلندی میں اقبال کے خیال میں کوئی نہ کوئی بلکہ ایک باقی رہنے والی

ہستی کا وجود ہے۔ وجہ کوئی بھی ہو، موسیٰ کا زمین کی بجائے پہاڑ کی چوٹی پر یعنی ایک خاص بلندی پر خدا سے ہمکلام ہونے کی حقیقت اقبال کو نفسیاتی طور پر اُس بلندی کے اساطیر کی قربت اور محبت میں گرفتار کر دیتی ہے، جہاں سے کسی ماورائی قوت سے ہمکلام ہوا جا سکتا ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں تو ہمالہ پیچھے رہ جاتا ہے اور اقبال کا ابتدائی فکری نظام اُس کا سہارا لے کر اور آگے بڑھ کر ہمارے سامنے کھڑا ہو جاتا ہے اور غور کرنے پر ہمیں پتا چلتا ہے کہ اقبال ہمالہ کو بطور اسم اور مادی جسم کے نہیں لے رہا بلکہ بلندی کے اُس مادی استعارے کے طور پر استعمال کر رہا ہے جس کے ذریعے نہ ختم ہونے والی اور نہ ضائع ہونے والی الوہیت سے ملا یا جُڑا جا سکتا ہے کیوں کہ بطور شاعر، مستقل اور مسلسل جینے کے لیے اُسے ابھی اپنے آپ پر نہیں، بلکہ ایک سہارے کی ضرورت ہے۔ اقبال کے لیے یہ سہارا فی الحال بلندی پر ہی موجود ہے۔ ایسی بلندی، جو ایک طرف زمین سے پیوست ہے اور دوسری طرف اِس کا تعلق آسمان اور اُس کے اساطیری کرداروں سے منسلک ہے۔ یہ خیال اقبال کا پیچھا کیوں کرتا ہے؟ میں یہاں اس کی کچھ وضاحت کر دوں۔ آیئے اس کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

ایک فن کار کے لیے اساطیر کی اہمیت

اصل میں یہ اکیلے اقبال کا مسئلہ نہیں ہے بلکہ ہر اُس انسان کا مسئلہ ہے، جو حساس دل اور دماغ رکھتا۔ انسان بنیادی طور پر بہت کمزور ہے۔ اُس کی خواہشات لامحدود مگر یہ خود محدود ہے۔ اُس کا کائنات پر اختیار ایک طرف، خود اپنے پر ہی اختیار نہیں۔ بہت کچھ کرنا چاہتا ہے مگر نہیں کر سکتا۔ اسے ہزار طرح کے خوف اور وسوسوں نے گھیر رکھا ہے۔ یہ چاہتا ہے کہ اس کے پاس بے مثال طاقت ہو، زندگی اور موت پر اختیار ہو، عادل ہو، سب سے زیادہ علم والا ہو، سب سے زیادہ حوصلے اور صبر کا مالک ہو۔ اس کی خواہش ہے کہ وہ عادل ہو، شجاع، سخی، بیماری، بڑھاپے اور موسموں کے تغیرات کو شکست دینے والا اور کائنات پر اقتدار رکھنے والا ہو مگر یہ سب چیزیں اس کے بس اور اختیار سے باہر ہیں۔ یہ انسان بزدل بھی ہے، لالچی اور کمینہ بھی ہے۔ زندگی، موت اور عزت اس کے اختیار میں نہیں۔ بیماری اور بڑھاپے کو یہ روک نہیں سکتا۔ کائنات میں سمجھ آنے والی اور سمجھ نہ آنے والی آفات سے یہ گھبرا جاتا ہے۔ چھوٹے سے چھوٹے حادثے پر لرز جاتا ہے،

جلد مر جاتا ہے اور نہ چاہتے ہوئے بھی مٹی کے خمیر میں اسے حل ہونا پڑتا ہے۔ یعنی ایک طرف اس کی اتنی عظیم اور لا فانی خواہشات اور دوسری طرف اُن سے شکست کھانے کی حقیقت اُسے بے چین کر دیتی ہے۔ صدیوں کے تجربات نے اُسے ثابت کر دیا ہے کہ وہ زمانے اور قدرت کے ہاتھوں بے بس ہے۔ موت اور حادثات کے ہاتھوں شکار ہو جانے والا ہے۔ وہ ہرگز اپنی خواہشات کے پورا کرنے پر قادر نہیں ہے۔ چنانچہ انسان نے اپنی اِن خواہشات کی تکمیل کے لیے خود تخیلاتی اور تصوراتی سطح پر ایسے کردار تخلیق کیے جو وہ تمام کام کر سکنے پر قادر ہیں، جو عملی طور پر انسان کے دائرہ اختیار سے باہر ہیں۔ وہ کردار اکثر موت پر غالب آجاتے ہیں، بے مثال طاقت اور مستقل مزاجی کے مالک ہیں۔ صابر، ہر مشکل کا حل نکال لینے والے، دشمن کو کسی بھی صورت زیر کر لینے والے، ظالم کی گردن پکڑنے اور مظلوم کی مدد کو بر وقت حاضر ہو جانے والے ہیں۔ بیماری، حادثات اور جنگ میں گھبراہٹ اور پریشانی اُنھیں چھو نہیں سکتی۔ وہ صحیح وقت پر صحیح فیصلہ کرتے ہیں اور فیصلے کا نتیجہ ہمیشہ اپنے حق میں لیتے ہیں۔ حقیقت میں دیکھیں تو یہ تمام صفات اُس کردار میں تخلیق کار نے اپنی ذات کو تشفی دینے کے لیے اُس میں داخل کی ہیں۔ گویا یہ کردار تخلیق کار خود ہی ہوتا ہے، جس میں تمام خیالی صفات شامل کر کے اُسے خارجی سطح پر ایک ہیرو بنا کر دنیا کے سامنے لے آتا ہے تاکہ اُس کے ذریعے اپنی اور اپنے جیسے کمزور انسانوں کی تشفی کرے اور جو نہیں کر سکتا اُن کے ذریعے کر کے دکھائے۔

عوام الناس کی نسبت تخلیق کاروں میں یہ جذبہ شدید اور تیز ہوتا ہے، جسے اپنی بے پناہ حساس طبیعت کے باعث خارج کی دنیا میں ظاہر کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اکثر اوقات یہ جذبہ بلند پایہ تخلیقات کی صورت میں وقوع پذیر ہو کر حقیقی دنیا کو جذبے کی سطح پر لے آتا ہے۔ الف لیلہ کا شہرزاد، داستانِ امیر حمزہ، مثنوی سحر البیان، شاہنامہ فردوسی اور اسی طرح کی شعری اور نثری تخلیقات اس بات پر دلالت کرتی ہیں کہ مبالغہ کیسے ظہور پذیر ہوتا ہے۔ ان داستانوں کے کرداروں میں مافوق الفطرت طاقت اور اعمال کا ظاہر ہونا حقیقت میں مبالغہ نہیں، انسانی جذبات کی ترجمان خواہشات اور حسرتیں چھپی ہوتی ہیں، جنھیں آپ مبالغے کا نام دے کر رد نہیں کر سکتے۔ اکثر جب کہا جاتا ہے کہ بڑی شاعری کی ایک خصوصیت مبالغے کی بلند ترین سطح کو عبور کرنا ہے تو وہ اصل میں یہی ہے کہ اپنے کردار کو اساطیر کی بلندی تک لے جایا جائے، جو مبالغے ہی سے

ممکن ہے۔مبالغے کا سب سے بڑا ذریعہ استعارہ ہے۔اسی لیے استعارہ بڑی شاعری کے لیے ناگزیر ہے کیوں کہ یہی وہ چیز ہے جو مبالغے کا وجود پیدا کر سکتی ہے۔ کچھ نقاد، مثلاً مولانا حالی، مبالغے کے بارے میں معترض ہوتے ہیں، وہ کہتے ہیں، شاعری کو حقیقت کے قریب ہونا چاہیے، غیر حقیقی اور غیر فطری باتیں نہ صرف خود شاعر بلکہ عوام الناس کے لیے بھی گمراہ کن راستے کھول دیتی ہے۔ایسے لوگ درحقیقت شاعری کے فن سے بے خبر ہیں۔وہ لوگ، مبالغے اور استعارے کے باہمی ربط اور اور اُس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی ارفع شاعری سے ناواقف ہیں۔شاعری کی اصل ہی مبالغے پر قائم ہے، یہیں سے وہ تمام قوتیں ظہور کرتی ہیں، جو شعر سے نثر کو جُدا کرنے کا کام کرتی ہیں۔اِسی لیے ایک شاعر کے نجی خیالات یا کردار وافعال بعض اوقات اُس کے شاعرانہ کلام سے متضاد راستہ اختیار کر لیتے ہیں اور کہا جاتا ہے کہ یہ جو کہتے ہیں وہ کرتے نہیں۔ہماری رائے میں ایک شاعر کے شاعرانہ خیالات پر وہ شاعر تو کیا کوئی دوسرا شخص بھی چلنے پر قادر نہیں ہوتا کیوں کہ وہ اُن خیالات میں ڈھلنے کی طاقت ہی نہیں رکھتا۔اِس میں اُس شاعر سے شکوہ بے جا ہے۔وجہ یہی کہ ایک عمدہ شاعر کے خیالات ہی مبالغے کی انتہائی بلندی پر پروان چڑھے ہوتے ہیں۔

اقبال کی فنی اور فکری نہج میں تفاوت

اقبال کے لیے یہ بات سب سے زیادہ اہم تھی کہ اپنے مبالغے کی حدود کہاں سے شروع کرے اور اُن کو کہاں جا کر ملائے۔جیسا کہ ہم نے پہلے عرض کیا، اقبال نے جس زمانے میں مذکورہ بالا ابتدائی نظمیں تخلیق کیں، اُس وقت کی شاعری پر نظر کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ بطور شاعر وہ شعر کے رموز اور اِس فن کی اندرونی اور خارجی تمام حیثیتوں سے واقف ہو چکا تھا۔ علامتوں کا استعمال، رعائتوں کا برتنا، مضامین کے لیے مناسب بحروں کا انتخاب اور جو کچھ پہلے اور دوسرے باب میں کہا جا چکا ہے، اِس سب کی خبر اُنھیں ہو چکی تھی۔اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ وہ اپنی فکری بلندی پر بھی اِسی طرح پہنچ چکا تھا یا اِس معاملے میں ابھی پختہ نہیں تھا۔اقبال کے بارے میں یہاں ناپختہ کا لفظ استعمال کرنے میں تو احتیاط سے کام لیں گے لیکن اتنا ضرور کہیں گے کہ فکری طور پر ابھی اقبال اُس سطح کو نہیں چھو سکا تھا، جس سطح کو اُس کی شاعری چھو رہی تھی۔اس وقت یہ دو

تضاد، کہ اُس کی شاعری کے فن کا اپنی بلند ترین سطح پر چلے جانا اور فکر کا صرف زمین کے مادی مظاہر تک محدود رہنا، جہاں اُس کی نظر میں جسمانی اور مادی بڑائی ہی سب سے ارفع سطح تھی، ایک ایسی شے ہے، جو بتاتی ہے کہ اقبال کی نظر ابھی اپنے فکری سفر میں بالکل آغاز میں ہے، جس کا تاریخی اور مذہبی شعور اُس منزل تک نہیں پہنچا، جہاں اشیا و اسما کے جوہر نظر آنے لگتے ہیں اور اُن اصل کی خبر شروع ہوتی ہے، جس جگہ مادی وجود ثانوی حیثیت اختیار کر جاتا ہے۔ اگر ہم یہاں یہ بھی کہہ دیں کہ اقبال ابھی تک فطرت کے ساتھ تلمیحات کی تراکیب کو صرف اِس لیے جوڑ رہا ہے کہ وہ مدعا کے لیے محض اُن تلمیحات کی ظاہری حقیقت کے رعب داب اور شان و تمکنت کو استعمال کر کے شاعری کو خوبصورت اور پُر تاثیر بنانا چاہتا ہے تو یہ بے جا نہیں ہوگا۔ وہ اس عمل میں اپنے دو مدعا حاصل کر لیتا ہے۔ ایک یہ کہ مادی وسیلے کے ساتھ اساطیر تک پہنچا جائے اور اپنی ذات کو دیر پا زندگی سے منسلک کر لیا جائے اور دوسرا اُس کے سبب شاعری کی نئی جمالیات تیار ہو اور ایک نیا آہنگ دستیاب ہو جائے، جو راہروانِ شعر کے لیے لطف انبساط کا باعث بنے اور وہ پکار اُٹھیں ایک نئے اُسلوب کا شاعر سامنے آیا ہے۔ اس فکر اور فن کے فطری تضاد میں اقبال کا ذہن منتشر ہو جاتا ہے کیوں کہ ہمالہ کی نظم کے اگلے چند بندوں میں اقبال تلمیحات کو بھول کر مکمل فطرت کی طرف آ جاتا ہے اور تمام کام استعارے سے لیتا ہے مگر اس میں بھی اقبال کا لاشعوری فکری نظام، وہ جیسا بھی ہے، خلا کی طرف ضرور اُٹھ رہا ہے۔

ابر کے ہاتھوں میں رہوار ہوا کے واسطے
تازیانہ دے دیا برقِ سرِ کہسار نے
اے ہمالہ کوئی بازی گاہ ہے تو بھی جسے
دستِ قدرت نے بنایا ہے عناصر کے لیے

ہائے کیا فرطِ طرب میں جھومتا جاتا ہے ابر
فیلِ بے زنجیر کی صورت اُڑا جاتا ہے ابر

میری اس بات کی تائید کہ اقبال کا شعوری فکری نظام ماضی کے اساطیر کے ساتھ ملنا چاہتا

ہے، اور وہ ماضی، جیسا کہ ہم نے پہلے عرض کیا ہے ابھی تک اقبال بڑے جسم کے ساتھ اور مادی مظاہر میں ہی تلاش کرتا ہے۔ جس نے نظم کے آخری بند میں بالکل صاف اور واضح شکل اختیار کر لی ہے۔

اے ہمالہ داستاں اُس وقت کی کوئی سنا
مسکنِ آبائے انساں جب بنا دامن ترا
کچھ بتا اُس سیدھی سادھی زندگی کا ماجرا
داغ جس پر غازۂ رنگِ تکلف کا نہ تھا

ہاں دکھا دے اے تصور پھر وہ صبح شام تو
دوڑ پیچھے کی طرف اے گردشِ ایام تو

یہی وہ ماضی کی گردشِ ایام ہے، جس کی باگ اصل میں اقبال اپنے ہاتھ میں لینا چاہتا ہے، اور اسی کے دامن سے اساطیر کو دیکھنے کی کوشش کرتا ہے، جس کا رشتہ اپنی ظاہری بلندی کی وجہ سے وہ ایک طرف کوہ طور سے جوڑتا ہے اور دوسری طرف اپنی دسترس کے لیے زمین سے رکھتا ہے۔

اس نظم میں جہاں ہمیں ایک طرف اقبال کا فطرت کے ساتھ انسلاک نظر آتا ہے، وہیں اُن کی فکری ناپختگی کا سراغ بھی ملتا ہے کہ اقبال نے محض ایک پُر ہیبت جسم کو وسیلہ بنا کر ایک لافانی امر کو ہاتھ میں لینے کی کوشش کی ہے یعنی پتھر اور نظر فریب برف کے ایک بہت بڑے مجسمے کو فقط اُس کی نظر کو گھیر لینے والی ہیبت سے مرعوب ہو کر اپنے ماضی کے انسانوں اور اساطیر کا گواہ بنایا ہے، جس کے ساتھ کوئی روایت منسلک نہیں، نہ کسی ماورائے فطرت انسان کا اس سے کچھ انسلاک ہے حالاں کہ جسم کی بڑائی روح کی بڑائی کی مثل قرار نہیں دی جا سکتی۔ پتھر جس قدر بھی بڑا ہو، اپنی ہستی میں اُس شعور اور زندگی کا مظہر ہرگز نہیں ہو سکتا جس شعور کا مظہر ایک چھوٹا سا پرندہ بھی ہو سکتا ہے یعنی کوہ طور کی نسبت، سلیمانؑ کا ہدہد بہر حال ایک ارفع مقام رکھتا ہے۔ ایک خبر دینے والا ہے اور دوسرا محض اس لیے اہم ہے کہ وہاں ایک ایسے شخص کا گزر ہوا جو جسم میں طور سے کہیں فروتھا لیکن شعور میں کائنات پر محیط تھا۔ یہاں تو معاملہ کوہ طور سے بھی مختلف ہے، یعنی صرف پہاڑ کی بلندی

ہے۔ نہ اُس کے ساتھ تاریخ منسلک ہے، نہ تاریخ کا کوئی لافانی واقعہ۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری اپنے ایک مضمون (اقبال کا فنی ارتقا) میں لکھتے ہیں۔

> یہ داستان بڑی دلچسپ ہے۔ اقبال غالباً یورپ جانے سے پہلے جس نظر کے مالک تھے، ذوقِ حسن اُس میں ڈھل گیا تھا لیکن ذوقِ حکمت کا رنگ اُس میں نہیں آیا تھا۔ اس لیے حسین مناظر اور ظاہری چمک دمک ہی سے اُس کی تسکین ہو جاتی تھی۔ گیرائی پیدا ہو چکی تھی لیکن گہرائی کا والہانہ شوق ابھی پیدا نہیں ہوا تھا۔

ڈاکٹر شوکت سبزواری صاحب نے یہ بات بالکل ٹھیک اور بجا کہی ہے لیکن وہ اس کی وجہ تلاش نہیں کر سکے اور نہ وہ یہ بتا سکے ہیں کہ ذوقِ حکمت اصل میں تھا کیا؟ اور گہرائی کا جذبہ کیوں پیدا نہیں ہوا تھا؟ بات وہی ہے کہ ابھی اقبال کے شعری جمالیاتی شعور کے مقابلے میں اُن کا تاریخی اور مذہبی شعور عوامی سطح سے بلند نہیں ہوا تھا، جس کی بعد میں خبر ملتی ہے۔ اسی لیے اقبال نے تلمیح بناتے وقت اسی غلطی کا ارتکاب کیا کہ اُسے کوہ طور یاد رہا مگر صاحبِ طور بھول گیا۔ ہاں اگر ہمالہ کے ساتھ بھی کوئی ایسا ذی حشم فرد منسلک ہوتا تو تلمیح اپنی پوری قوت کے ساتھ قاری کے دل پر ضرب لگاتی اور اقبال کے تاریخی اور مذہبی شعور کی غماز بن جاتی۔ اب یہی ہوا کہ اقبال کا استعارہ صرف مادیت کی تصویر کشی کا بیانیہ ہے، جہاں سے اپنی بقا کا نغمہ تو گایا جا سکتا ہے مگر اُس تک پہنچا نہیں جا سکتا۔ اس بات کو اقبال آگے چل کر سمجھنے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ چنانچہ اپنی اگلی ایک نظم (غالب) میں اُس کے خیالات کسی اور سطح پر کھڑے نظر آتے ہیں۔ پہلے نظم کے چند بند سُن لیجیے۔

فکرِ انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا
ہے پرِ مرغِ تخیل کی رسائی تا کجا
سراپا روح تو، بزمِ سخن پیکر ترا
زیبِ محفل بھی رہا، محفل سے پنہاں بھی رہا

دید تیری آنکھ کو اُس حسن کی منظور ہے
بن کے سوزِ زندگی ہر شے میں جو مستور ہے

محفلِ ہستی تری بربط سے ہے سرمایہ دار
جس طرح ندی کے نغموں سے سکوتِ کہسار
تیرے فردوسِ تخیل سے ہے قدرت کی بہار
تیری کشتِ فکر سے اُگتے ہیں عالم سبزہ وار
زندگی مضمر ہے تری شوخیِ تحریر میں
تابِ گویائی ء جنبش ہے لبِ تصویر میں

غالب

اِن درج بالا دو بندوں میں اقبال کا فکری سرمایہ (ہمالیہ) نظم کے فکری سرمائے سے اضافے کے ساتھ صاف دیکھا جا سکتا ہے۔ اگر چہ شعر کے لیے استعارے کا خام مواد پہلی نظم کی طرح فطرت کے مادی مظاہر ہی سے اُٹھایا گیا ہے لیکن

دید تیری آنکھ کو اُس حسن کو منظور ہے
بن کے سوزِ زندگی ہر شے میں جو مستور ہے
ع،، محفلِ ہستی تری بربط سے ہے سرمایہ دار
ع،، تیری کشتِ فکر سے اُگتے ہیں عالم سبزہ وار
،، زندگی مضمر ہے تری شوخیِ تحریر میں
تابِ گویائی سے جنبشِ ہے لبِ تصویر میں

اِن مصرعوں کی ابچ قاری کو مطلع کر رہی ہے کہ شاعر کا سفر ایک ایسی منزل کی طرف رواں ہو چکا ہے جہاں سے مادی مظاہر کے پس منظر میں غیر مادی اور غیر مرئی طاقتوں کا ظہور شروع ہو جاتا ہے۔ یہاں پر اقبال کے فطرت سے منسلک استعارے زمین سے منسلک ہوئے بغیر اُڑنے

کی کوشش کرتے ہیں اور اُن اساطیر تک جانے کی جرات کرتے ہیں، جہاں پر زمین اور خلا کے درمیان بغیر کسی مادی چیز کے صرف تخیل کا وجود کارفرما ہے۔ یعنی

نطق کو سو ناز ہیں تیرے لبِ اعجاز پر
محوِ حیرت ہے ثریا رفعتِ پرواز پر

یہاں اقبال کی دو ترکیبیں ''لبِ اعجاز اور رفعتِ پرواز'' ایسے دور کی نقیب ہیں، جس میں اقبال کا نقطۂ نظر تخیل کی عملی وادی میں داخل ہو رہا ہے۔ یہ وادی اقبال کو فطرت کے ساتھ ساتھ متخیلہ کی فضاؤں میں اُڑانے کا کام بھی کر رہی ہے اور اقبال کا یہی متخیلہ آگے چل کر آہستہ آہستہ اپنی بلندیوں اور وسعتوں میں اپنے ہمکلاموں کو ڈھونڈنے کا کام کرے گا، جس کا پہلا متکلم یہاں اُسے غالب نظر آیا ہے۔ غالب اقبال کے لیے زمین کا نمائندہ بھی ہے اور اور زمین سے باہر کی فضاؤں کا رازداں بھی ہے، جس کی امیجری اور متخیلہ زمین کی سطح کو کم ہی چھوتے ہیں۔ اس کا ہدف عموماً آسمان اور لامکان کی وسعتوں کی جستجو میں رہتا ہے۔ وہ زمین کے باسیوں کو کبھی اس قابل نہیں سمجھتا کہ ایک اُچٹتی ہوئی نظر بھی ان پر مار لی جائے۔ غالب جب بھی بات کرتا ہے تو اُس کا تقاضا درج ذیل مطالبے سے کم نہیں ہوتا۔

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

اسی لیے اقبال کو میر سے زیادہ غالب کی طرف رجوع کرنے میں سہولت اور دلکشی نظر آتی ہے، وجہ یہی کہ میر مقامیت اور زمینی بستیوں کی بات کرتا ہے، میر کی بقا و سلامتی اور کائنات کے مظاہر اور کائنات سے باہر کے مظاہر دیکھنے کی استعداد خارجی وسیلوں میں نہیں، اپنی آنکھ میں مضمر ہے۔

چشم ہو تو آئنہ خانہ ہے دہر
منہ نظر آتے ہیں دیواروں کے بیچ

اور میر کا خدا بھی آسمان کی وسعتوں میں نہیں زمین پر ہے بلکہ اُسی کی بستی کے ایک کوچے میں رہتا ہے، جسے وہ مذکورہ چشم سے دیکھ سکتا ہے۔ وہ تو آسمان کی طرف رجوع کرنا ایک طرف، زمین پر بھی اپنے کوچے سے باہر جانا گوارا نہیں کرتا۔

کیسا کعبہ، کس کا قبلہ، کون حرم ہے کیا احرام
کوچے کے اُس کے باشندوں نے سب کو یہیں سے سلام کیا

بس اِنھی وجوہات کی بنا پر اقبال کو میر کی نسبت غالب اپنے زیادہ قریب دکھائی دیتا ہے کہ جس سمت وہ جانا چاہتا ہے وہ راستہ غالب طے کر چکا ہے مگر ابھی اس کی خبر اقبال کو نہیں کہ آگے چل کر غالب کی اُس سے مکمل علیحدگی ہو جائے گی اور ایک ایسی منزل آئے گی، جہاں غالب سے اُس کا نقطۂ نظر مکمل بدل جانے کی وجہ سے منزلیں بھی بدل جائیں گی لیکن فی الحال ابھی تک اقبال کو فطرت کے ساتھ جس عملی کردار کی ضرورت تھی اُسے غالب کا متخیلہ پوری کر رہا ہے۔ ایسا متخیلہ جو زمین کی نسبت آسمان سے زیادہ قریب ہے اور یہ بات اقبال کے لیے زیادہ خوش آئند ہے۔ یہ نظم اگرچہ غالب پر ہے لیکن اصل میں اقبال اسی پردے میں آسمانوں کی راہ کے ایک مسافر سے ہمکلام ہو رہا ہے اور اُس سے اُن راستوں کے پیچ وخم، منزلوں کے مقام اور وہاں کے راہبروں کا نشان پتا پوچھنے کی ضرورت میں ہے۔ پہلے اگر وہ ہمالہ کی آڑ میں فطرت سے باہر قدم رکھ رہا تھا، تو اب غالب کی آڑ میں آسمان کی بلندی پر بغیر زمین کے ٹھوس وسیلے سے جانے کی کوشش میں ہے کیوں کہ پہلے اپنی ایک نظم میں وہ کہہ چکا ہے

ہے بلندی سے فلک بوس نشیمن میرا
ابرِ کہسار ہوں، گل پاش ہے دامن میرا

اقبال کی نظر میں آسمانی اور زمینی مظاہرِ فطرت اور مسئلۂ بقا

اب یہاں ہم ایک ایسے مسئلے میں الجھنے لگے ہیں، جس کے لیے پچھلے ابواب کی وضاحت سے راستہ بنا کر لائے ہیں۔ سب سے پہلے اقبال کا تحرک، اُس کے بعد اُس کا مظاہرِ فطرت کے

ذریعے آسمانوں کا راستہ تلاش کرنا بیان میں آ چکا ہے لیکن ہمارے لیے اتنا کافی نہیں ہے کیوں کہ یہ چیز اقبال کے لیے بھی اسی قدر نا کافی ہے۔ اگلی منزل پر وہ کچھ اہم سوال کرنے کی جرات کرتا ہے۔ یہ سوال اُس وقت سامنے آتے ہیں، جب اقبال دیکھتا ہے، چیزیں مسلسل اور لگا تار اُس کی مرضی کے خلاف فنا ہو رہی ہیں۔ اُسے اب یہ بھی شعور آ چکا ہے کہ فنا صرف اُسی کے لیے نہیں بلکہ ہر خوبصورت اور معتدل شے کو ہے۔ اُس کا یہ فکری سوال نامہ ایک ایسا معما ہے، جسے ابھی تک حل کرنے کے لیے اقبال کے پاس غیر مادی وسیلہ نہیں ہے، لہذا وہ پھر مادی وسیلوں کا سہارا لے کر آگے چلتا ہے۔ وہ اپنے فکری ارتقا میں مسلسل آگے بڑھتا تو ہے اور زمینی موجودات کو آسمان کی اساطیری جمالیات سے ملانے کی کوشش بھی ترک نہیں کرتا بلکہ اُسی کے ذریعے یہ سوالنامے کائنات میں موجود تغیرات کی طرف بھیجتا ہے مگر پہلے کی نسبت اب اُس کی فطری جمالیات بھی آہستہ آہستہ اُس فکری سطح کو چھو رہی ہے، جو ایک بڑے آرٹسٹ کی شعوری پختگی کا تقاضا ہے۔ یہاں ہمیں پتا چلتا ہے کہ اقبال کا شعور اُس کی شعری بلندی تک جانے کی کوشش میں ہے۔ وہ محسوس کرتا ہے کہ زمین کی تمام رعنائیاں اور محدود زندگی دراصل کہیں آسمان کی وسعتوں سے نزول کرتی ہیں مگر دونوں میں ایک فرق ہے کہ آسمان کے آئینوں کو زوال نہیں جبکہ زمین ہر لحہ اپنے حسن کا خراج موت کو دیتی ہے۔ اسی فکری تخیل میں اقبال فطرت ہی کے ذریعے ایک سوال اُٹھاتا ہے کہ آخر زمین کے حسین استعاروں کو زوال کیوں ہے؟ چنانچہ آسمان اور زمین کے مادی اور غیر مادی استعارے ایک دوسرے کے ساتھ ایک نظم میں ملاپ کرتے ہیں۔ اس طرح فکری جمالیات ابھر کر واضع ہوتی ہے۔ اقبال کا یہ سوال دراصل ایک سائے کا حقیقت سے سوال ہے اور اپنی فنا پر احتجاج ریکارڈ کرنے کے مترادف ہے۔ آیئے پہلے نظم پڑھ لیں۔

خدا سے حسن نے اک روز یہ سوال کیا
جہاں میں کیوں نہ تو نے مجھے لازوال کیا
ملا جواب کہ تصویرِ خانہ ہے دنیا
شبِ دراز کا اک فسانہ ہے دنیا
ہوئی ہے رنگِ تغیر سے جب نمود اس کی

وہی حسیں ہے حقیقت زوال ہے جس کی
کہیں قریب تھا یہ گفتگو قمر نے سُنی
فلک پہ عام ہوئی اخترِ سحر نے سُنی
سحر نے تارے سے سُن کر سنائی شبنم کو
فلک کی بات بتا دی زمیں کے محرم کو
بھر آئے پھول کے آنسو پیامِ شبنم سے
کلی کا ننھا سا دل خون ہو گیا غم سے
چمن سے روتا ہوا موسم بہار گیا
شباب سیر کو آیا تھا سوگوار گیا

ہمیں یہاں نظم کی شرح نہیں کرنی لیکن چند باتیں اس کی وضاحت میں بیان کرتے ہوئے آگے چلتے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں ؏

جہاں میں کیوں نہ تُو نے مجھے لازوال کیا

اصلاً ایسی التجا ہے جس کے اندر شدید اذیت صاف دیکھی جاسکتی ہے، یہاں یہ سوال سے زیادہ جیسا کہ ہم نے کہا، احتجاج بن جاتا ہے اور شاعر کے اندرون میں چھپی ہوئی ابدیت کی خواہش کو اس طرح سامنے لا رہا ہے، جس میں کرب کی کیفیت بھی شامل ہے۔ شاعر جانتا ہے کہ اس سوال پر یا دوسرے لفظوں میں رحم کی اپیل پر خواہش کے پورا ہونے کی امید تو نہیں ہے لیکن احتجاج کرنے میں حرج کیا ہے، اگر اس کے جواب میں وہ حقیقت بھی بیان ہو جائے جس کی بنا پر ہمیں فنا کی قید میں رکھا گیا ہے تو بہت ہی خوب ہے۔ چنانچہ فوراً ہی اقبال کا اندرونی الہام اُس کے شعور کے تال پر کنکر پھینکتا ہے، جس کی وجہ سے شعوری لہروں میں لرزش پیدا ہوتی ہے اور اقبال کو اپنے اندروں سے وہ جواب ملتا ہے لیکن توجیہہ کے ساتھ۔

ملا جواب تصویرِ خانہ ہے دنیا
شبِ دراز کا اک فسانہ ہے دنیا

ہوئی ہے رنگِ تغیر سے جب نمود اس کی
حسیں وہی ہے حقیقت ہے زوال جس کی

یہاں اقبال کی ترکیبوں پر غور کریں تو وہ ایک ایسی سمت کا اشارہ کر رہی ہیں جہاں سے وحدت الوجود کا فلسفہ جنم لیتا ہے۔ دنیا تصویر خانہ ہے، دنیا طویل رات کا ایک فسانہ ہے۔ ان دونوں ترکیبوں کی ضد پر نظر کرتے ہیں تو پہلی ترکیب یعنی تصویر کی ضد روح ہے، جسے تکلم کی اجازت ہو لیکن تصویر کو تکلم کی اجازت نہیں ہے اور دوسری ترکیب فسانہ ہے جس کی ضد حقیقی کہانی ہے یعنی فسانہ حقیقت کا پرتو ہے یا حقیقت جیسا نظر آتا ہے، خود حقیقت نہیں ہے۔ اِن دونوں ترکیبوں سے یہ بات کھل کر سامنے آ گئی کہ دنیا تصویروں کا گھر ہے اور فسانہ یا ایسی جادوگری ہے، جس میں نظر جو آ رہا ہے، حقیقت میں وہ ہے نہیں۔ آگے چل کر شاعر ''رنگِ تغیر'' کی ترکیب استعمال کر کے بات مزید واضح کر دیتا ہے کہ یہ تصویریں ایسے رنگوں سے بنی ہیں جو اُڑ جانے والے اور ناپید ہو جانے والے ہیں، لہٰذا جو چیز ظاہری طور پر حسین نظر آ رہی ہے، اُس کی اصل میں حقیقت کچھ بھی نہیں ہے، محض جادوئی نظام ہے، اُس کے باقی رہنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ اس لیے کہ جس کی نمو ہی جادو کے رنگوں سے ہوئی ہے، اُس کے زوال پذیر ہونے یا نہ ہونے کے کیا معنی، وہ تو محض آنکھ کا دھوکا ہے۔ اب یہاں اصل راز کھلا۔ یہی وہ راز تھا، جسے ایک معین مدت کے لیے اقبال نے اپنے شعوری سفر کے آغاز میں پایا۔

اقبال اپنی فکری اساس سے زوال کی اصل کہانی کا جواب پا کر اپنی طرح تمام حسین مظاہر فطرت کو سوگوار دیکھتا ہے۔ اس طرح اقبال کا تاسف بڑھ جاتا ہے اور اُس کا المیہ پہلے سے بھی زیادہ ہو جاتا ہے، جس پر ماتم اور گریہ کرنے میں اپنے ساتھ ظاہراً حسین نظر آنے والے زمینی اور آسمانی مظاہر کو بھی ساتھ ملا لیتا ہے اور اِن درج ذیل آخری مصرعوں کی صورت سامنے آتی ہے۔

چمن سے روتا ہوا موسمِ بہار گیا
شباب سیر کو آیا تھا سوگوار گیا

اصل میں یہ موسمِ بہار اور یہ شباب، جو سیر کو آیا تھا اور سوگواری لے کر روانہ ہو رہا ہے، یہ

اقبال ہی ہے اور اُسی کا اندرونی خوف ہے جو زوال سے بھاگنے کی کوشش میں ہے۔اپنی فنا کا یہ وہ کرب ہے، جو ایک بڑے اور عظیم آرٹسٹ کی زندگی کا سب سے بڑا المیہ ہے۔ جب یہ مکمل شعور کے ساتھ وارد ہوتو اپنے ساتھ اس المیے میں زمانے کو بھی شامل کر لیتا ہے۔ وہ سمجھتا ہے اگر زمانے کو فنا کے اس بڑے المیے کی آگہی آجائے تو اُس کا کام قدرے آسان ہو جائے۔ پھر وہ اکیلا رونے والا اور ماتم کرنے والا نہ ہوگا۔ زمانہ اس اذیت میں اُس کا ہاتھ بٹا سکتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ جب کوئی آرٹسٹ کسی شاہکار کو دیکھتا ہے کہ اُسے مٹایا جا رہا ہے، نابود کیا جا رہا ہے تو اُسے اذیت ہوتی ہے۔ دراصل اُسے یہ اذیت اپنی ہی ذات کے فنا اور مٹنے کی ہوتی ہے کیوں کہ کسی شاہکار تخلیق کی قدر نہ کرنا اور اُسے غارت کرنا درحقیقت آرٹسٹ ہی کی فنا اور موت کا پروانہ لکھنے کے مترادف ہے۔ اِسی نوحے اور ماتم کے سیاق وسباق کے متعلق اقبال کی ایک اور نظم دیکھیے۔ اس میں بھی اقبال آسمانی فطرت کو زمینی استعاروں سے ہم آہنگ کرتا نظر آتا ہے۔ اندازِ بیان بھی وہی ہے، طرزِ فغاں بھی ویسی اور اِس نغمہ ہائے غم کی فضا بھی اُسی منظر سے کشید کی گئی ہے۔

اک رات یہ کہنے لگے شبنم سے ستارے
ہر صبح نئے تجھ کو میسر ہیں نظارے
کیا جانیے تو کتنے جہاں دیکھ چکی ہے
جو بن کے مٹے اُن کے نشاں دیکھ چکی ہے

زہرہ نے سُنی ہے یہ خبر ایک ملک سے
انسانوں کی بستی ہے بہت دور فلک سے
اے تارو نہ پوچھو چمنستانِ جہاں کی
گلشن نہیں اک بستی ہے وہ آہ و فغاں کی
آتی ہے صبا واں سے پلٹ جانے کی خاطر
بے چاری کلی کھلتی ہے مرجھانے کی خاطر

شبنم اور ستارے از بانگِ درا

درج بالا نظم میں اقبال کو فنا کا خوف کس طرح تڑپاتا ہے؟ یہ بتانے کی ضرورت نہیں۔ نظم کا بیانیہ اور اندازِ نوحہ گری خود اس کے گواہ ہیں، جن کو جاننے کے لیے ہمیں اقبال کے ارتقا کو ایک زنجیر کی کڑی کی طرح مسلسل جاننا اور سمجھنا ہوگا۔ اقبال فلسفے کا طالبِ علم تھا اور یہ بات سبھی جانتے ہیں، انسان کتنا ہی مذہبی طور پر یقینِ کامل کا عقیدہ رکھتا ہو، فلسفے کا مطالعہ اُسے شک وشبہات میں مبتلا کر دیتا ہے اور ذہن منتشر ہو کے رہ جاتا ہے اور بقولِ غالب درج ذیل کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔

ایماں مجھے روکے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے، کلیسا مرے آگے

پھر اقبال کا دور ایسا تھا، جس میں مذہبی بت بڑی تیزی سے ٹوٹ رہے تھے۔ کارل مارکس کے مادی فلسفے نے کلیسا کی بنیادیں ہلا دی تھیں جس کے تحت مادہ ہی زندگی کا مرکزی استعارہ تھا۔ اس کے علاوہ اُس کا یورپ کا سفر مستزاد تھا۔ یہ سب کچھ اقبال دیکھ بھی رہا تھا اور سُن رہا تھا، وہ ان حادثات وواقعات سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا اور اُس کی کیفیت شدید ہوتی گئی۔ اقبال ایک متشکک دل ودماغ کا مالک بن گیا۔ روایات اور آبائی مذہب بقائے دوام کی طرف بلاتے تھے جب کہ جدید فلسفہ مادی مظاہر اور اُن کو فنا کا عذاب سناتے تھے۔ جیسے جیسے یہ کشمکش شدید ہوتی گئی، اقبال کا اظہار یہ بھی شدت اختیار کرتا گیا۔ کبھی مادیت کا رد کرنا، کبھی بے بسی میں مظاہرِ فطرت کے پردے میں اپنی نابودی کا نوحہ پڑھنا اور آخر کار ایک شدید انتہا پر جا کر اپنی خارجی آواز کے دباؤ سے اندرونی شک کو دبانے کا عمل، جسے آگے چل کر ہم بیان کریں گے۔ الغرض یہی وہ فلسفۂ فنا وبقا ہے جو آگے چل کر اقبال کے لیے مسلسل کرب کا نقیب بنا اور وہ کبھی ستاروں کے بھیس میں، کبھی چاند کے روپ میں، کبھی شبنم وکلی اور پھولوں کے سوگ کے روپ میں، کبھی دوسرے حسیں استعاروں کے عذر میں اپنی فنا پر نوحہ کناں ہوتا ہے۔ مقام الگ الگ ہیں مگر استعارے ایک ہی سمت کا پتا دیتے ہیں اور وہ ہے موت کی وادی میں گم ہو جانے کا خوف۔

قمر کا خوف کہ ہے خطرۂ سحر تجھ کو
مآلِ حسن کی کیا مل گئی خبر تجھ کو
متاعِ نور کے لُٹ جانے کا ہے ڈر تجھ کو
ہے کیا ہراسِ فنا صورتِ شرر تجھ کو

دو تین شعر چھوڑ کر کہ جنہیں مختلف تشابہات سے منور کیا گیا ہے، اقبال آگے بڑھتے ہیں اور اُس تاسف کی صدا کو بلند کرتے ہیں جو کسی مرنے والے پر نوحہ کہنے سے کم نہیں ہے۔ اقبال کو سمجھ نہیں آتی کہ وہ کیا کرے، شک اور اضطراب اُسے چین سے بیٹھنے نہیں دیتا۔ یہاں اقبال کی آواز گویا بھرا جاتی ہے اور وہ بے پایاں دردمندی سے تغیرات کے اثبات پر گریہ کناں ہوتا ہے۔

چمکنے والے مسافر عجب یہ بستی ہے
جو اوج ایک کا ہے دوسرے کی پستی ہے
اجل ہے لاکھوں ستاروں کی اک ولادتِ مہر
فنا کی نیند مئے زندگی کی مستی ہے
سکوں محال ہے قدرت کے کارخانے میں
ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں

چاند از بانگِ درا

میری قسمت میں ہے ہر روز کا جینا مرنا
ساقیٔ موت کے ہاتھوں سے صبوحی پینا
نہ یہ خدمت نہ یہ عزت، نہ یہ رفعت اچھی
اس گھڑی بھر کے چمکنے سے تو ظلمت اچھی
میری قدرت میں جو ہوتا تو نہ اختر بنتا
قعرِ دریا میں چمکتا ہوا گوہر بنتا

ستارہ از بانگِ درا

اقبال اور اُس کے سوالنامے

پچھلے باب میں ہم اشارہ کر چکے ہیں کہ فلسفے کا مطالعہ، یورپ کا سفر، کارل کا فلسفہ مادیت اور تیزی کے ساتھ بدلتا ہوا عالمی منظرنامے میں سرمایہ دارانہ نظام کا دباؤ اور اُس کے نتیجے میں مذہبی انتشار کی لہر اقبال کے دل و دماغ میں اپنی جگہ بنا چکی تھی جس کی وجہ سے نہ چاہتے ہوئے بھی اقبال تشکک کی وادی میں گھر گیا لیکن جیسا کہ عام طور پر ہوتا ہے کہ عام اور کمزور دل کا آدمی ایسے مراحل میں آسانی سے شکست کھا جاتا ہے۔ اس تمام شورشرابے میں اقبال کے لیے ایک مسئلہ پیدا ہو گیا۔ وہ یہ کہ جس زندگی کی اُسے خبر دی گئی تھی کہ موت کے وقفے کے بعد ایک دائمی حیات کا نظام ہے، وہ ایک مایوس کن صورتِ حال سے دوچار ہوتی نظر آ رہی تھی۔ اقبال، جس کے لیے موت ایک کربناک امر بن چکی ہے، اُسے مکمل فنا کیسے قبول تھا۔ یعنی خدا کے نہ ہونے کی صورت میں تو کچھ بھی ہاتھ لگنے والا نہیں تھا، نہ کسی اور زندگی کا نشان، نہ کسی آرٹ کی پائداری اور نہ کسی ستائش کی امید۔ اقبال کے لیے اور اُس کی جمالیاتی اُمنگوں کے لیے یہ اتنا بڑا عذاب تھا، جس کی سہار کم از کم اُس میں نہیں تھی چنانچہ اِقبال نے اُس کے مقابلے میں ایک محاذ پیدا کرنے کی جرات کی اور ان تمام اندرونی خلفشاروں کے لیے جواب دینے کے جواز تلاش کرنے کی طرف رجوع کیا۔ سب سے پہلے اقبال نے کچھ سوال ترتیب دیے تاکہ وہ اِنھیں اُن مطلق مادیت پرستوں کے سامنے رکھ کر فی الحال ایک مکالمے کی فضا پیدا کرے اور اپنے تشکک کے سامنے آسانی سے ہتھیار ڈالنے کی بجائے فلسفۂ مادیت کو بھی تشکک کا شکار کرے۔

یہ سوال اُس کے اپنی ذات سے بھی تھے اور اپنی ذات کے خارج سے بھی۔ ابتدائی طور پر اقبال نے وہی سوال اٹھائے، جو ایک جمالیات پسند شاعر کی طبیعت کا تقاضا تھا۔ ہم اِن سوالات کا ترتیب وار جائزہ لینے کی کوشش کرتے ہیں۔ پہلے اقبال کی ایک نظم (خفتگانِ خاک سے استفسار) کے کچھ شعر نذر کرتے ہیں، جو اقبال کے تشکک کی بنیاد کو ایک ایسی طرف لے کر جاتے ہیں، جس میں شک کا فائدہ اقبال کے روایتی عقیدے کو پہنچتا ہے، کیوں کہ سوال نامے کی بنیاد ہی اقبال نے ایسے زاویے پر رکھی ہے، جو گمان سے زیادہ یقین کی طرف جھکا ہوا ہے اور یہ انجانے میں نہیں، اقبال نے جان بوجھ کر ایسا کیا ہے۔

باغ ہے فردوس یا اک منزلِ آرام ہے؟
یا رُخِ بے پردۂ حسنِ ازل کانام ہے؟
کیا جہنم معصیت سوزی کی اک ترکیب ہے؟
آگ کے شعلوں میں پنہاں مقصدِ تادیب ہے؟
کیا عوض رفتار کے اُس دیس میں پرواز ہے؟
موت کہتے ہیں جسے اہلِ زمیں کیا راز ہے؟
اضطرابِ دل کا ساماں یاں کی ہست و بود ہے
علمِ انساں اُس ولایت میں بھی کیا محدود ہے؟
دید سے تسکین پاتا ہے دلِ مہجور بھی؟
لن ترانی کہہ رہے ہیں یا وہاں کے طور بھی؟
جستجو میں ہے وہاں بھی روح کو آرام کیا؟
واں بھی انساں ہے قتیلِ ذوقِ استفہام کیا؟
آہ وہ کشور بھی تاریکی سے کیا معمور ہے؟
یا محبت کی تجلی سے سراپا نور ہے؟
تم بتا دو راز، جو اِس گنبدِ گرداں میں ہے؟
موت اک چبھتا ہوا کانٹا دلِ انساں میں ہے

درج بالا نظم کے سوالیہ مصرعوں سے اندازہ ہو چکا ہوگا کہ اقبال ذاتی طور پر کن پریشانیوں میں گرفتار ہے۔ اُس کی ذات کا خارجی سکون اندرون میں برپا طوفانوں کی زد میں ہے اور اِن مسائل کا کسی نہ کسی صورت میں حل چاہتا ہے۔ درج بالا نظم میں دیے گئے سوالات کو دہرانے کی ضرورت نہیں مگر آخری شعر کی شدتِ استفسار کی تلخی قاری کو کانٹا چبھوئے بغیر نہیں رہ سکتی، خاص کر آخری مصرع

موت ایک چبھتا ہوا کانٹا دلِ انساں میں ہے

ایک ایسا نشتر ہے، جواُن کے سارے المیے کی زہرنا کی چیر کر واشگاف کر دیتا ہے۔اقبال جیسا کہ ہم نے بیان کیا ہے، اپنے شک کا فائدہ روایتی یقین کو دیتے ہوئے ایمان پر حرف نہیں آنے دیتا بلکہ صرف سوال کو احتیاط کے ساتھ شک کے قریب لاتا ہے تاکہ نقصان کم سے کم ہو۔یہ تجسس اُسی معصوم بچے کی طرح ہے، جو آگ کی تپش کو جاننے کے لیے اپنا ہاتھ آگ کے قریب لا کر جلدی سے پیچھے ہٹا لیتا ہے۔تو گویا اقبال کی طرف سے موت وحیات کے متعلق سوال شروع ہو چکے ہیں کہ اگر کوئی ملکِ بقا ہے تو اُس کا راستہ کون سا ہے؟ وہ ہرگز یہ نہیں کہتا کہ ملکِ بقا ہے یا نہیں۔اگر وہ ایسا کچھ کہہ جاتا تو آج ہمارے پاس وہ اقبال نہ ہوتا جو آگے چل کر فلسفۂ خودی اور مردِ مومن کو تلاش کرنے والا اقبال بنا بلکہ مادیت کی اُنھی خارزار وادیوں میں نکل کر اتنا دور اور دور چلا جاتا کہ واپسی مشکل ہو جاتی۔اقبال تو صرف اِن سوالات کی بےضرر تفہیم چاہنے کا عندیہ دیتا ہے اور جب وہ یہ کہتا ہے۔

کوئی اب تک نہ یہ سمجھا کہ انساں
کہاں جاتا ہے، آتا ہے کہاں سے

تو وہ اس کا جواب خارج سے حاصل نہیں کرنا چاہتا کیوں کہ اقبال کا ڈر اُس طرف جانے نہیں دیتا۔وہ مسلسل یہ سوالات اپنے دل سے کرتا ہے اور جواب اپنی مرضی کے مطابق لیتا ہے لیکن مطمئن نہیں ہو پاتا۔اب اِسے آپ اقبال کی افتادِ طبع کہیں یا شاعرانہ جمالیات کی خوبی کہ انہوں نے اپنی ذہنی کشمکش کو باقاعدہ فلسفیانہ انداز سے سامنے لانے کی بجائے ایک تو شاعرانہ انداز میں پیش کیا دوسرا اُس پر بحث کے لیے اپنے دل کے علاوہ کوئی دوسرا یا خارجی فورم نہیں استعمال کیا۔اسی لیے جب وہ پوچھتے ہیں۔

یارب اس ساغرِ لبریز کی مئے کیا ہوگی

تو اگلے ہی مصرعے میں پکار اُٹھتے ہیں۔

جادۂ ملکِ بقا ہے خطِ پیمانۂ دل

اس صورتِ حال میں اقبال کے سوالات تو ایک فلسفی کے ذہن کی پیچ داری اور اُفتاد کے پیش نظر سامنے آئے لیکن جوابات ایک شاعر کے کارخانۂ دل سے تیار ہوئے، جن میں منطق سے زیادہ جذبات اور جمالیات کی پیوند کاری تھی۔ اس بات کے ثبوت کے لیے ہم یہاں اقبال کی ایک اور نظم پیش کریں گے، جس میں صاف طور پر نظر آتا ہے کہ اُنھوں نے ایک طرف تو اپنے سوالات کا رُخ موڑ کر تحرک اور زندگی کی طرف کر دیا ہے، پھر جواب کے لیے بھی جان بوجھ کر مادی استعاروں کی بجائے مذہبی استعاروں سے رجوع کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ جواب کے لیے جو کردار چُنا گیا ہے، وہ بھی ایک مکمل اساطیری حیثیت کا ہے، یہ وہی عمل ہے جس کا ذکر اقبال شاعرانہ جمالیات کے پیشِ نظر اپنے مضمون کے شروع میں بیان کر چکے ہیں کہ ایک بڑا شاعر تاریخ کے اساطیری کرداروں کو اپنے شعر کا موضوع بنانے میں سہولت محسوس کرتا ہے لیکن ان سب لوازمات کو سمجھنے کے لیے پہلے ہم اقبال کی ایک اور نظم کو دیکھتے چلیں۔ نظم کا نام (خضرِ راہ) ہے۔ یہ بانگِ درا کی تقریباً آخری نظم ہے اور اقبال کی فکری پختگی کی طرف ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہیں سے اقبال کسی جانب مڑنے کا اشارہ کرتا ہے۔ یہاں سے ایک نئی جستجو اور ایک نئی کوشش مگر پہلی کوششوں سے کچھ مختلف اور نئے معنی پیش کرتی نظر آتی ہے۔ نظم کے پہلے حصے میں ایک سوال ہے اور دوسرے حصے میں جواب۔

شاعر

ساحلِ دریا پہ مَیں اک رات تھا محوِ سفر
گوشۂ دل میں چھپائے اک جہانِ اضطراب
شب سکوت افزا، ہوا آسودہ، دریا نرم سیر
تھی نظر حیراں کہ یہ دریا ہے یا تصویرِ آب
جیسے گہوارے میں سو جاتا ہے طفلِ شیرخوار
موجِ مضطر تھی کہیں گہرائیوں میں محوِ خواب
رات کے افسوں سے طائر آشیانوں میں اسیر
انجمِ کم ضو گرفتارِ طلسمِ ماہتاب

دیکھتا کیا ہوں کہ وہ پیکِ جہاں پیما خضر
جس کی پیری میں ہے مانندِ سحر رنگِ شباب
کہہ رہا ہے مجھ سے،اے جویائے اسرارِ ازل
چشمِ دل وا ہو تو ہے تقدیرِ عالم بے حجاب
دل میں یہ سُن کر بپا ہنگامۂ محشر ہوا
میں شہیدِ جستجو تھا، یوں سخن گستر ہوا

اے تری چشمِ جہاں بیں پر وہ طوفاں آشکار
جن کے ہنگامے ابھی دریا میں سوتے ہیں خموش
کشتیٔ مسکین و جانِ پاک و دیوارِ یتیم
علمِ موسیٰ بھی ہے تیرے سامنے حیرت فروش
چھوڑ کر آبادیاں رہتا ہے تو صحرا نورد
زندگی تیری ہے بے روز و شب و فردا و دوش
زندگی کا راز کیا ہے سلطنت کیا چیز ہے
اور سرمایہ و محنت میں ہے کیسا خروش
ہو رہا ہے ایشیا کا خرقۂ دیرینہ چاک
نوجواں اقوامِ نو دولت کے ہیں پیرایہ پوش
گرچہ اسکندر رہا محرومِ آبِ زندگی
فطرتِ اسکندری اب تک ہے گرمِ ناو نوش
بیچتا ہے ہاشمی ناموسِ دینِ مصطفی
خاک و خوں میں مل رہا ترکمانِ سخت کوش

آگ ہے اولادِ ابراہیم ہے نمرود ہے
کیا کسی کو پھر کسی کا امتحاں مقصود ہے

جوابِ خضر

کیوں تعجب ہے مری صحرا نوردی پر تجھے
یہ تگا پوئے دما دم زندگی کی ہے دلیل
اے رہینِ خانہ تو نے وہ ساماں دیکھا نہیں
گونجتی ہے جب فضائے دشت میں بانگِ رحیل
ریت کے ٹیلے پہ وہ آہو کا بے پروا خرام
وہ حضرِ بے برگ و ساماں، وہ سفر بے سنگ و میل
وہ نمودِ اخترِ سیماب پا ہنگامِ صبح
یا نمایاں بامِ گردوں سے جبینِ جبرئیل
وہ سکوتِ شامِ صحرا میں غروبِ آفتاب
جس سے روشن ہوئی چشمِ جہاں بینِ خلیل
اور وہ پانی کے چشمے پر مقامِ کارواں
اہلِ ایماں جس طرح جنت میں گردِ سلسبیل
تازہ ویرانے کی سودائے محبت کو تلاش
اور آبادی میں تو زنجیریِ کشتِ نخیل

پختہ تر ہے گردشِ پیہم سے جامِ زندگی
ہے یہی بے خبر رازِ دوامِ زندگی

خضر کا جواب اقبال کو اصل میں فطرت سے متحرک زندگی اور زندگی کو اصل بقا کی طرف لے روانہ ہو رہا ہے کہ اگلے ہی مرحلے پر اقبال کے گوشۂ دماغ میں فوراً زندگی کی ہیئت کا سوال جنم لیتا ہے کہ اُس زندگی کی شکل و صورت کیا جو خضر کے ہاں موجود ہے مگر ایک مادی انسان کو نظر نہیں آتی۔ کیا اُس زندگی کا خیمہ ابد کی طنابوں سے بندھا ہے یا وہ ایک غیر مادی مبہم اور سائے کی طرح کا ہیولہ ہے جسے پانے کے بعد ذہن مطمئن ہو جائے گا۔ یہ سوال بھی اپنی جگہ پر ایک ایک چوب تھی

جو اقبال کے دل میں گڑ گئی مگر اقبال ابھی ہار ماننے والا نہیں اسی لیے متواتر متحرک سوالات کے متحرک جوابات تلاش کرنے کی فکر میں کوشاں ہے چنانچہ بغیر وقفے کے وہ زندگی کی توضیح ان الفاظ میں خضر ہی کی زبان سے ادا کراتا ہے۔

زندگی

برتر از اندیشۂ سود و زیاں ہے زندگی
ہے کبھی جاں اور کبھی تسلیمِ جاں ہے زندگی
تُو اِسے پیمانۂ روز و فردا سے نہ ناپ
جاوداں پیہم رواں، ہر دم جواں ہے زندگی
اپنی دنیا آپ پیدا کر اگر زندوں میں ہے
سِرّ آدم ہے ضمیرِ کُن فکاں ہے زندگی

زندگی کی حقیقت کوہکن کے دل سے پوچھ
جوئے شیر و تیشۂ و سنگِ گراں ہے زندگی
بندگی میں گھٹ کے رہ جاتی ہے اک جوئے کم آب
اور آزادی میں بحرِ بے کراں ہے زندگی
آشکارا ہے یہ اپنی جراتِ تسخیر سے
گرچہ اک مٹی کے پیکر میں نہاں ہے زندگی
قُلزمِ ہستی سے تو ابھرا ہے مانندِ حباب
اس زیاں خانے میں تیرا امتحاں ہے زندگی

خام ہے جب تک ہے مٹی کا اک انبار تو
پُختہ ہو جائے تو ہے شمشیرِ بے زنہار تو

*

ہو صداقت کے لیے جس دل میں مرنے کی تڑپ
پہلے اپنے پیکرِ خاکی میں جاں پیدا کرے
پھونک ڈالے یہ زمین و آسمانِ مستعار
اور خاکستر سے آپ اپنا جہاں پیدا کرے
زندگی کی قوتِ پنہاں کو کر دے آشکار
تا یہ چنگاری فروغِ جاں پیدا کرے
سوئے گردوں نالۂ شب گیر کا بھیجے سفیر
رات کے تاروں میں اپنے راز داں پیدا کرے

یہ گھڑی محشر کی ہے، تُو عرصۂ محشر میں ہے
پیش کر غافل، عمل کوئی اگر دفتر میں ہے

یہ ہے وہ زندگی کی شکل اور ہیئت جو اقبال کے ہاں اپنی برتر صورت میں ظاہر ہوئی اور یہاں سے اقبال کا قلم اُسے دنیا کی طرف موڑ کر مکرر ضابطے مہیا کرتا ہے۔ وہ ضابطے اعمال کے ہیں، ایسے اعمال، جن کے اندر جذبے کی کارفرمائی موجود ہے، جو اُسے مسلسل زندہ رہنے پر اُبھارتی ہے۔ یہ ایسے جذبات ہیں، جن میں اخلاص پایا جاتا ہے اور جب یہ اخلاص کا جذبہ اقبال کے دل پر ایک تسلسل میں جمالیاتی قوتوں کے ساتھ عمل پذیر ہوا (اصل میں جمالیاتی قوتوں نے اقبال کا کبھی ساتھ نہیں چھوڑا) تو اس نے وہی راستہ اختیار کیا، جو ایک شاعر کو زیب دیتا تھا یعنی اساطیری جمالیات کا بیانیہ، جسے وہ ایک مطمئن دل و دماغ کے ساتھ زندگی سے تعبیر کر رہا ہے مگر اقبال کے شارحین (جنہیں آپ مبلغین کہیں تو بہتر ہے) نے اقبال ہی کی طرح (جیسے وہ اساطیری جمالیات کی محبت میں گرفتار ہوا) اُس کی محبت میں گرفتار ہو کر اُس کی شاعرانہ طبیعت اور جمالیاتی مزاج کو جانے اور سمجھے بغیر اُن کے فلسفی اور مجتہد ہونے کا درجہ دے دیا حالاں کہ اقبال نہ اُس طرح سے کوئی فلسفی تھا، نہ مجتہد اور نہ مذہبی یا انقلابی رہنما۔ وہ فقط شاعر تھا، ایسا شاعر، جو زندگی کی ابدی سہولت اور شعر کی دائمی زندگی چاہتا تھا۔ اگر وہ زندگی واقعی ہے تو اقبال کے لیے بہت اچھا،

ورنہ اقبال نے آگے چل کر اپنی خارجی آواز کے پُرزور لحن سے اُس کے ہونے کا اعلان کر دیا، پھر آہستہ آہستہ خود بھی اُس پر یقین کر لیا۔ اس بنیادی شرح میں اقبال کی زندگی اور آرٹ یا شعر کے پیرائے کچھ دور تک اُن کے فلسفیانہ ذہن کے متضاد چلتے رہے لیکن یہ معاملہ کب تک اکٹھا چل سکتا تھا، آخر اقبال کو ایک فیصلہ کرنا تھا۔ تو جیسا کہ ہم نے پہلے عرض کیا، اقبال نے جب اپنے سوالات کا خاکہ تیار کیا تھا، اُس میں بھی شک کا فائدہ اپنے روایتی عقیدے کو دیا، جس میں ایک احتیاط کو پیشِ نظر رکھا گیا تھا اور وہ احتیاط تھی کہ مذہبی جمالیات ہاتھ سے نہ جانے پائے کیوں کہ یہی اُن کے آرٹ اور زندگی کو تسکین دے سکتی تھی۔ ہم یہاں اقبال کی ایک نظم (دل) قارئین کی نذر کر کے، اس باب سے رخصت چاہتے ہیں کیوں کہ یہی نظم آگے چل کر اقبال کو ذہن اور دل میں سے ایک کو منتخب کرنے میں کارآمد ثابت ہوتی ہے۔ یہیں سے اقبال نے فیصلہ کیا کے آخر اُسے کس طرف جانا ہے۔ عقل کو منتخب کرنا ہے یا دل کی پاسداری کا فرض نبھانا ہے۔ یہی وہ نقطہ تھا جو اقبال کی بعد میں آنے والی مذہبی اور اسلامی شاعری کی بنیاد بنا، جس میں اُس نے پہلے خودی کی تلاش کی، پھر مردِ مومن تک پہنچے اور اُس کے بعد مردِ قلندر کے در پر حاضری دی۔

قصۂ دار و رسن بازئ طفلانہ دل
التجائے ارنی سُرخیء افسانۂ دل
یارب اس ساغرِ لبریز کی مئے کیا ہوگی
جادۂ ملکِ بقا ہے خطِ پیمانۂ دل
ابرِ رحمت تھی کہ تھی عشق کی بجلی یارب
جل گئی مزرعِ ہستی تو اُگا دانۂ دل
حسن کا گنجِ گراں مایہ تجھے مل جاتا
تو نے فرہاد نہ کھودا کبھی ویرانۂ دل
عرش کا ہے کبھی کعبے کا ہے دھوکا اس پر
کس کی منزل ہے الٰہی! مرا کاشانۂ دل

دل از بانگ درا

اقبال کا تصورِ خودی یا خارج کے فکری انتشار سے بغاوت

اب یہاں سے ہم ایک ایسی بحث میں داخل ہو رہے ہیں جو قاری کے لیے اور خود ہمارے لیے بھی کچھ مسائل پیدا کرے گی لیکن اُن کی خودی کے متعلق ایک نئی تفہیم کا باعث ہوگی۔ اقبال کی ذاتی زندگی کا دیانتداری سے مطالعہ کرنے والے جانتے ہیں کہ وہ طبعی اعتبار سے عام انسان تھے، اُن کی خواہشات، آرزوئیں، ضرورتیں اور حسرتیں بالکل اُسی طرز پر سامنے آتی ہیں، جو سوسائٹی کے ایک عام انسان میں پائی جاتی ہیں۔ انہوں نے معاشرے کے عمومی لوگوں کی طرح اپنے خانگی، معاشرتی معاشی اور سماجی رشتوں کا بالکل اُسی طرح سے تعلق نبھایا، جیسے ایک عام انسان اپنے معمولات میں نبھاتا ہے۔ انہوں نے نہ تو کوئی فقیرانہ اور درویشانہ زندگی بسر کی، نہ وہ راہب تھے اور نہ اُن کے اندر سخاوت یا کریم النفسی کا مادہ موجود تھا۔ اُنہوں نے کئی ایک ملازمتیں کیں، وظیفے بھی لیے، دوست بھی بنائے، دشمنیاں بھی پیدا کیں۔ وہ ایسے شب زندہ دار، پابندِ صوم وصلواۃ اور زائر بھی نہیں تھے، نہ وہ احکاماتِ شرعی کی پابندی کا کچھ زیادہ اہتمام کیا کرتے تھے۔ یہ باتیں میں اپنی طرف سے نہیں، باقاعدہ تحقیق کے ساتھ اُن کی بائیوگرافی کے متعلق لکھی گئی کتابوں کے حوالے سے کر رہا ہوں۔ مثلاً ہم یہاں اُن کی زندگی سے متعلق چند واقعات مختلف کتب سے پیش کرتے چلیں تو بہتر ہوگا۔ یہ واقعات اُن کے دشمنوں کی نظر سے نہیں بلکہ دوستوں کی طرف سے پیش کیے جا رہے ہیں، جس سے ہمارا مقصد خدانخواستہ اقبال کی عیب جوئی نہیں بلکہ اُسے انسانی سطح پر دیکھنے کے لیے ایک ترتیب ملحوظ خاطر ہے۔

اقبال کو بچپن ہی سے گانے کا بہت شوق تھا اور راگوں کے الاپ سے شناسا تھے۔۔۔ ستار خرید لی اور اُسے بجانے کی مشق کیا کرتے تھے۔ رفتہ رفتہ جب اُن کا تعارف شہر کے رؤسا سے ہوا تو اُن کی رقص و سرود کی محفلوں میں بھی بلائے جانے لگے اسی سلسلے میں اقبال کا ایک شعر بھی ہے۔

لوگ کہتے ہیں مجھے، راگ کو چھوڑو اقبال
راگ ہے دین مرا راگ ہے ایمان میرا

سو اس زمانے میں راگ رنگ اُن کا ایماں تھا۔۔۔ حسن پسندی اُن کی فطرت کا حصہ

تھی۔نسوانی حسن سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہتے۔ ۱۹۰۳ء میں اُن کے ایک بچپن کے دوست سید تقی شاہ کے نام ایک خط میں ''امیر'' کا ذکر ملتا ہے۔لکھتے ہیں۔

امیر کہاں ہے؟ خدا کے لیے وہاں ضرور جایا کریں۔مجھے بہت اضطراب ہے خدا جانے اس میں کیا راز ہے۔جتنا دور رہو رہا ہوں اتنا ہی اُس سے قریب ہو رہا ہوں۔

راقم کی تحقیق کے مطابق امیر بیگم کا تعلق طوائفوں کے ایک گھرانے سے تھا لیکن وہ اور اس خاندان کی دیگر خواتین تائب ہو چکی تھیں۔۔۔۔وغیرہ

اُنھوں نے کبھی روزہ نہیں رکھا، نہ نماز کا کچھ اہتمام کرتے تھے، ایک بار رمضان میں روزہ رکھ لیا تھا، تو دو پہر ہی سے علی بخش سے وقت پوچھنا شروع کر دیا، وغیرہ

اُن کے بہت چاہنے والے ہیں، جنہوں نے اُن کو بس ایک پیغمبر نہیں کہا باقی سب القابات دے دیے اور بعضوں نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ اقبال کا تمام کلام قرآن کی تفسیر ہے۔ہمیں ان تمام مضافی اور جذباتی معاملات سے الگ رہتے ہوئے اقبال کی خودی کے بارے میں اپنی رائے پیش کرنا ہے لیکن اس سے بھی پہلے ہم اقبال کی ایک نظم ،نصیحت، پیش کرتے ہیں، جس میں اقبال نے خود ہمارے درج بالا نکتے کی تصدیق کی ہے۔

میں نے اقبال سے ازراہِ نصیحت یہ کہا
عاملِ روزہ ہے تو نہ پابندِ نماز
تو بھی ہے شیوۂ اربابِ ریا میں کامل
دل میں لندن کی ہوس لب پہ ترے ذکرِ حجاز
جھوٹ بھی مصلحت آمیز ترا ہوتا ہے
تیرا اندازِ تملق بھی سراپا اعجاز
ختم تقریر تری مدحتِ سرکار پہ ہے
فکرِ روشن ہے ترا موجد آئینِ نیاز
درِ حکام بھی ہے تجھ کو مقامِ محمود
پالسی بھی تری پیچیدہ تر از زلفِ ایاز

اور لوگوں کی طرح تو بھی چھپا سکتا ہے
پردۂ خدمتِ دیں میں ہوسِ جاہ کا راز
نظر آجاتا ہے مسجد میں بھی تو عید کے دن
اثرِ واعظ سے ہوتی ہے طبیعت بھی گداز
دست پرور ترے ملک کے اخبار بھی ہیں
چھیڑنا فرض ہے جن پر تری تشہیر کا ساز
اُس پر طرہ ہے کہ تو شعر بھی کہہ سکتا ہے
تیری مینائے سخن میں ہے شرابِ شیراز

اقبال اور جدید مادی نظام

ہم اوپر ذکر کر آئے ہیں کہ اقبال دراصل اپنے ذہن اور دل میں سے ایک کا انتخاب کرنا چاہتا ہے، چوں کہ ذہن عقل کا نمائندہ ہے اور عقل ہمیشہ مادی مظاہر کا احاطہ کرتی ہے۔ نظر آنے والی چیزوں پر حکم لگاتی ہے۔ اُسے جذبات، رومانیت اور اساطیریت سے کچھ علاقہ نہیں ہوتا، نہ وہ اُن کا احترام کرتی ہے۔ جذباتی رشتوں اور روایتوں کو توڑتی ہے۔ ابہامات پر یقین نہیں رکھتی اور نہ اُسے یہ فکر رہتی ہے کہ اُس کی بات مان کر انسان کو اپنے کتنے رشتوں کا خون کرنا پڑتا ہے۔ عقل سپاٹ، غیر لچک دار اور سرد فیصلے سناتی ہے۔ وہ اپنے رشتے کے علاوہ کسی دوسرے رشتے کا احترام نہیں کرتی، جب کہ دل کا معاملہ اس سے برعکس ہے۔ دل کو اساطیر سے محبت ہوتی ہے، تاریخ کی مدد سے اپنی مرضی کے کردار بناتا ہے، جمالیات سے لگاؤ ہوتا ہے، وہ روایتوں اور رشتوں کا پاس بھی کرتا ہے، اساطیری حوالوں اور ماضی کی پرستش کرنے والا ہے۔ زندگی کو جمالیاتی رویوں کے ساتھ گزارنے کا حوصلہ اور ترکیب بھی دیتا ہے، فطرت کے ساتھ دل لگاتا ہے۔ اُس کی تبدیلی پر نوحہ ہوتا ہے اور جذبات کو عزیز رکھتا ہے۔ پھر اقبال بطورِ شاعر کس طرح زندگی کے رومانوی نقطۂ نظر سے ہاتھ اُٹھالیتا۔ اقبال نے وہی کیا، جو اُسے کرنا چاہیے تھا۔ اُس نے دل کا انتخاب کیا۔ اُس کے مذکورہ انتخاب میں اِس لیے بھی غلطی نہیں تھی کہ وہ مذہب کے معاملے میں محض تشکیک کا شکار تھا، انکاری نہیں تھا۔ اگر اُسے بیان کردہ جدید سرمایہ دارانہ نظام نے متاثر کیا تھا تو یہ اثر اُسے

سوالات تک پہنچا تا ہے، انکار تک نہیں لے کر جا سکا۔ پھر یہ کہ اقبال کی نظر میں اسی جدید سرمایہ دارانہ نظام نے بھی تو اپنے بارے بہت سے ابہام پیدا کر لیے تھے۔ یہ نظام خدا کا انکار تو کر بیٹھا لیکن یہ انکار عین عقلی بنیادوں پر کم، اُنھی مذہبی پیروکاروں کی طرح جذباتی بنیادوں پر کر رہا تھا۔ اُن کے پاس ناکافی مذہبی معلومات، گمان شدہ تاریخی حقائق، مفروضہ قاعدے اور نامعلوم تاریخ، جن کے حوالے اول تو ویسے ہی اساطیری تھے خود مذہبی حوالوں کو اساطیر کہہ کر رد کر رہے تھے۔ یا اگر تھے بھی تو اُنہی ترمیم شدہ مذہبی صحیفوں سے مستعار تھے، جن کی ترمیم وتغیر پر قرآن پہلے ہی حرف رکھ چکا تھا اور جن کو وہ خود جھوٹ اور خود رقم کردہ کہہ کر رد کر چکے تھے۔ یہ وہ حوالے تھے جہاں سے پہلے انکار کی جدید بنیادیں استوار ہوئیں، اُن کا مطالعہ ایک مخصوص علاقے کے مخصوص مذہبی، سیاسی، معاشرتی، اقتصادی اور سماجی پس منظر میں تھا۔ حالاں کہ پوری دنیا میں اُن سے بہت مختلف ماحول، مذہبی اصول اور جغرافیہ کام کر رہا تھا۔ انہوں نے عیسائیت کی بنیادی تعلیم کو نظر انداز کر کے، یوروپ کے جاگیرداری اور سرمایہ داری نظام اور اُس کے پادریوں اور طبقۂ اشرافیہ کے نجی مفاد کے تحت بنائے گئے ذاتی اصولوں کو نگاہ میں رکھ کر اُس کا اطلاق عیسایت پر کر دیا۔ مذہب کو افیون اور اساطیر کہنے والے یہ بھول گئے کہ امتدادِ زمانہ ایک نہ ایک دن ہر ایک نظریے کو، چاہے وہ منطقی ہو یا غیر منطقی، افیون بنا کر رکھتا ہے۔ زمانۂ رفتہ کے نظریات اور اُن سے وابستہ کرداروں کو اساطیر کہہ کر مکمل رَد کرنے والے خود ایک دن اساطیر بن جاتے ہیں اور زمانہ اُسی طرح اُن کے فلسفے کو بھی مذہب بنا کر عوام الناس کا جذباتی اور معاشی استحصال کرے گا، جس طرح وہ سمجھ رہے ہیں کہ مذہب نے عوام کا استحصال کیا ہے۔ حقائق کی نظر سے مذہبی رہنماؤں کی جدوجہد کا مطالعہ کیا جائے تو اُن کے انقلاب یا تبلیغی مقاصد کا مرکزی نقطہ انسانی آزادی اور اقتصادیات کا عادلانہ نظام ہی تھا۔ عیسیٰ کو کبھی سولی نہ دی جاتی اگر وہ ہیکل میں ہونے والے اقتصادی اور سودی کاروبار کے ظالمانہ سسٹم پر خاموش رہتے۔ ہم یہاں چوں کہ اقبال کے حوالے سے بات کر رہے ہیں اس لیے واپس اپنے موضوع کی طرف آتے ہیں۔ ہماری اس سرسری گفتگو سے یہ بتانا مقصود تھا کہ اگر بقول ان جدید فلسفیوں کے، کہ خدا نہیں ہے، اس لیے کہ مذہب پرستوں کے پاس اُس کے ہونے کی کوئی منطقی اور عقلی دلیل نہیں ہے، مان لیں تو وہ یہ بات بھول جاتے ہیں کہ اسی طرح خود اُن کے پاس بھی تو اُس کے نہ ہونے کی کوئی منطقی اور عقلی دلیل نہیں

ہے۔ یہی وہ نقطہ تھا، جس کا فائدہ اقبال کی جمالیاتی اپج کو پہنچتا ہے۔ یہاں اقبال کے لیے اس توجیہہ کو مان لینے کے لیے کوئی مضبوط دلیل اور منطقی فلسفیانہ استدلال کی ضرورت نہیں تھی۔ وہ شاعر تھے اس لیے اُن کی شاعرانہ طبعی افتاد نے فلسفیانہ جستجو کی بجائے اپنے آبائی مذہب پر جمے رہنے کو ہی ترجیح دی۔ اس صورتِ حال میں اقبال کے لیے کچھ مسائل تو پیدا ہوئے لیکن اُنہوں نے اُن کا حل خارج کی بجائے اپنے اندر سے تلاش کرنے پر زور دینا شروع کر دیا کیوں کہ یہی وہ محفوظ طریقہ تھا، جس کو استعمال کر کے تشکیک سے آگے کفر تک جانے سے بچا جا سکتا تھا بلکہ واپس یقین کی منزل پر بھی پلٹا جا سکتا تھا۔ یہاں سے اقبال کی خودی یعنی اپنی ذات کا سفر شروع ہوتا ہے۔ جو پہلے پہل تو تشکیک سے بچنے کے لیے تھا لیکن آگے چل کر اس پر مسلسل اصرار کی وجہ سے اُس میں ایک اخلاص پیدا ہوتا گیا۔

اب یہاں میں آپ کو ایک ایسی طرف لے کر جا رہا ہوں جس طرف اقبال اپنی ذات کے ارتقا میں لاشعوری طور پر بڑھ رہا ہے اور فطرتِ سلیم اُسے فطرت کے استعاروں سے ہٹا کر انسانوں کی تماشا گاہ کی طرف رہنمائی کرتی ہے اور مزے کی بات ہے، یہ رہنمائی اُن مردانِ عشق کے وجود کی طرف اشارہ کرتی ہے، جہاں اطاعت کا اخلاص پایا جاتا ہے اور آزادی کا مفہوم سمجھایا جاتا ہے۔ یاد رکھیے اقبال اپنے ارتقا میں اول سے لے کر آخر تک اشیا اور وجود کے انسلاک سے آگے بڑھتا ہے۔ وہ عدم کا قائل نہیں۔ اُس کا انسلاک سب سے پہلے اپنے اردگرد اور مضافات کی فطرت سے تھا، اُس کے بعد عمومی فطرت سے ہوا، جو زمین سے منسلک استعاروں کے ساتھ جُڑی ہوئی تھی، پھر اقبال کا رُخ آسمانی مظاہر کی طرف ہو گیا۔ اس کے بعد آسمانی مظاہر بھی اقبال کی نظر میں اپنی وقعت برقرار نہ رکھ سکے اور وہ اُن اساطیری تاریخی کرداروں سے ربط میں کوشاں نظر آیا، جن کی وجہ سے وہ اپنی فنا کو وہ اثبات میں بدل سکتا ہے لیکن یہاں ایک بات غور طلب ہے کہ وہ اپنا ربط بالواسطہ ظاہر کرتا ہے نہ کہ بلا واسطہ۔ اقبال کی نظر میں کائنات اعتدال پر قائم ہے اور اعتدال مساوات کے معنی میں ہرگز نہیں ہے۔ کائنات میں ہر وجود اپنے الگ معنی رکھتا ہے اور وجود کے یہ معنی ہی اُسے برتر یا کم تر حیثیت سے متعارف کرواتے ہیں۔ یہ نظریہ اُسی تفضیلی فلسفے کی تصدیق کرتا ہے، جس کے مطابق قرآن کی رو سے بعض کو بعض پر فضیلت دی گئی ہے اور یہ فضیلت کسی وجود کی مادی برتری یا جسم کی کشادگی پر دلالت نہیں کرتی بلکہ عقلی، علمی، عملی اور روحانی مدارج کے

ترتیب وار برتر ہونے کی وجہ سے ہے۔ یعنی کوئی پہاڑ کتنا ہی بڑا کیوں نہ ہو ایک اونٹ کے مقابلے میں ہیچ ہے۔ اسی سلسلے کو جب آگے بڑھایا جائے تو آپس میں انسان کو انسان پر بھی اسی طرح برتری حاصل ہے۔ چنانچہ ایک عقل مند انسان ایک مختل حواس کے برابر نہیں ہوسکتا۔ یہاں پر سب انسانوں کے برابر ہونے کا وہ روایتی مفہوم بدل جاتا ہے، جو سطحی مساوات کو جنم دیتا ہے۔ بلکہ یہاں ہمیں عدل کی طرف رجوع کرنا پڑتا ہے، جس کے مطابق ہر انسان اپنے علم اور اخلاقیات کے مطابق افضلیت کا حق رکھتا ہے یعنی ایک جاہل انسان اور صاحبِ علم کے حقوق ایک جیسے نہیں ہو سکتے اور نہ ہی اُن کے فرائض برابر ہیں۔ اس نقطے کو پیشِ نظر رکھا جائے تو ہمیں اُس غلامی کا مفہوم جلد سمجھ آجائے گا، جسے اقبال نے اپنے اور اپنے جیسی عوام کے لیے ضروری قرار دیا ہے۔ یہ وہ روایتی غلامی نہیں، جس میں انسان کے لیے ذلت اور موت مقدر ہوتی ہے بلکہ یہ غلامی مناسبت اور انسلاک کی ہے، جس کے تحت قطرہ دریا کی غلامی اختیار کرے تو فنا نہیں ہوتا بلکہ دریا بن جاتا ہے۔ اقبال کا شعور رفتہ رفتہ اُن منزلوں کو عبور کر رہا ہے، جس میں آگے چل کر راہیں خود مسافر کی رہنمائی کرتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جب اقبال آسمانی اور زمینی فطرت سے گریز کر کے تاریخ کے اساطیری انسانی کرداروں کی طرف رجوع کرتا ہے تو پہلے ایسے ثانوی کرداروں کی طرف لپکتا ہے، جو خود افضل کرداروں کے ساتھ اطاعت کی رسی کے ذریعے جڑے ہوئے ہیں اور تاریخ میں اُن کا نام بقا کی سطح کو چھو چکا ہے۔ یہاں اقبال کی نظر میں غلامی کا وہ روایتی مفہوم نہیں ہے، جس میں ایک انسان دوسرے انسان کی خدمت کرنے لیے منسلک ہوتا ہے بلکہ یہ انسلاک اپنی ہی ذات کی بقا کے لیے اور اپنے ہی فائدے کے لیے ہے۔ اقبال اس سلسلے میں ایک ایسے غلام کی طرف رجوع کرتا ہے، جس کی ذات دو غلامیوں کے معنی میں ایک بڑے فرق کو واضح کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ یہ ذات بلال حبشی کی ہے۔ بلال جب اپنے پہلے آقا اُمیہ بن خلف کا دستِ نگر ہوتا ہے تو یہ غلامی انسان کی انسان کو غلام بنا کر اپنی عملی خدمت پر اُکساتی ہے، جس میں ظلم کا مفہوم نکلتا ہے اور جب یہی حبشی غلام اپنے دوسرے آقا محمدِ عربی کا دستِ نگر ہوتا ہے تو یہ غلامی انسان کا انسان کے ساتھ عدل کی تفہیم کا مرحلہ ہے۔ یہاں مراتبِ انسانی اخلاقی، علمی اور عملی پیمانوں پر مقرر ہوتے ہیں۔ یہ وہ غلامی ہے جو دراصل اخلاقی حدود کو سمجھنے کی طرف رہنمائی کرتی ہے اور انسان کی صحیح آزادی کا پیش خیمہ ثابت ہوتی ہے۔ ایسی آزادی جو نہ بے لگام ہے اور نہ

دوسرے کی نفسی آزادی کا راستہ روکنے کا نام ہے۔ چنانچہ اقبال جیسے ہی تاریخ کے اساطیری کرداروں کی طرف رجوع کرتے ہیں، اُسے سب سے پہلے آزادی کا مفہوم سمجھنے کے لیے ایک غلام کا سہارا لینا پڑتا ہے، جو پہلے مرحلے میں ذہنی اور جسمانی دوطرح کی غلامی میں تھا لیکن بعد میں غلام کا مفہوم یکسر بدل کر مطلق آزادی بن گیا۔ اس موضوع پر ایرانی مفکر شہید مرتضیٰ مطہری کی دو کتابیں، انسانِ کامل اور عدلِ الٰہی، کا مطالعہ بے حد ضروری ہے، انہوں نے اپنی ان کتابوں میں انسانی آزادی اور غلامی پر سیر حاصل گفتگو کی ہے۔ انسانی آزادی کی حقیقت ایک ایسے نکتے میں پوشیدہ ہے، جس کو سمجھنے کے لیے پہلے عدل کا مفہوم سمجھنا پڑتا ہے کیوں کہ عدل ہی وہ اہم کسوٹی ہے، جو تمام اشیا اور انسانوں کو اُن کے مناسب اور موزوں مقام متعارف کراتا ہے۔ یہ عدل کا مفہوم کائنات کی وہ میزان ہے، جو اشیا کو تخریب سے بچا کر تعمیر کی طرف لے جاتی ہے، اُس کے بعد ہر چیز اپنے حق پر رُکتی ہے، جہاں چیزیں اپنے حق کو پہچان کر اُس پر رُک جائیں وہاں غصب اور ظُلم کا راستہ خود بخود مسدود ہو جاتا ہے۔ یعنی حقیقی آزادی عدل کو پہچان لینے سے وجود میں آتی ہے۔ یہی اسلام کا مطمعِ نظر تھا۔ چوں کہ غلامی کی بنیاد ہی ظُلم پر ہے، اپنے حق سے آگے بڑھ کر دوسرے کے حق پر ہاتھ دراز کرنا۔ چنانچہ آزادی کو سمجھنے اور آزاد لوگوں میں شامل ہونے کے لیے سب سے پہلے صاحبِ عدل کی طرف رجوع ضروری ہے۔ وہ رجوع اپنی ذات کو نفی کی صورت میں حاصل ہوتا ہے اور اُس کے بعد آزادی کا مفہوم واضح ہو کر مکمل یا مطلق آزادی تک پہنچا جا سکتا ہے۔ ایک ایسا شخص جسے جب تک اپنے جیسے دوسرے انسان کے حقوق کا لحاظ نہیں ہوتا، وہ کبھی اپنے حق کو بھی نہیں سمجھ سکتا۔ اسی خیال کو اقبال ایک وسیع تر مادی مظاہر کے ساتھ ساتھ مغرب کی آزادی کے مفہوم میں چھپی غلامی کا چہرہ عیاں کرتا ہے، جسے جمہوریت کا خوبصوررت لباس پہنا کر اقوامِ عالم کو ایک ناختم ہونے والی غلامی میں رہن رکھ دیا گیا ہے۔ یہاں اقبال اگرچہ ایک خاص طبقے سے مخاطب ہے لیکن اُس کا بار بار مشرق کو خبردار کرنا ظاہر کرتا ہے کہ مذہب کی اخلاقی اور روحانی اقدار انھی بھولے بھالے انسانوں میں موجود ہیں، چنانچہ اُس کی عدل پر قائم آزادی کا مفہوم سب سے زیادہ یہیں کھولنے کی ضرورت ہے۔

اپنی درج بالا نظم خضرِ راہ کے تیسرے اور چوتھے حصے میں اقبال اسی مکمل مادی نقطۂ نظر کے ساتھ اس لیے مخاطب ہے کہ غیر مادی اظہار یہ دراصل نچلی سطح سے قابلِ قبول نہیں ہوتا یا عوام طبقہ

اُسے سمجھنے کی اہلیت نہیں رکھتا۔ اس نظم میں جو کچھ بنیادی طور پر سامنے آتا ہے وہ یہ کہ غلامی سے بچنا ایک انتہائی کٹھن اور مشکل کام ہے، کیوں کہ اپنی ذات کی انفرادی حیثیت کا لالچ پھر واپس پھندا بن کر اُسی غلامی میں جکڑ دیتا ہے، جس سے وہ نکلنے کی کوشش کر چکا ہوتا ہے۔ حتمی طور پر اُس سے کیسے نکلا جا سکتا ہے، اقبال اسی قصے کو لگاتار سلجھانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس لیے پہلے وہ بلال حبشی، صہیب رومی اور سلمان فارسی کی مثالیں کثرت سے پیش کر کے پہلے غلامی کے معنی کی نئی تفہیم پیدا کرتا ہے، جسے ہم اُوپر بیان کر چکے ہیں اور جس کے بعد انسان اپنی خودی یعنی ذات کی موزوں اور معتدل حیثیت تک رسائی حاصل کرتا ہے۔ ذات کی یہی معتدل حیثیت ہی دراصل اُس کی اصل خودی ہے، جس میں آزادی اپنے حقوق اور دوسرے انسانوں کے حقوق کا راستہ ہموار کرتی ہے۔ خودی کی اس وسیع تفہیم کو ہم آگے چل کر تفصیل سے بیان کرتے ہیں، جس میں انسان جن پھندوں سے نکلنا چاہتا ہے، وہ کس طرح اپنی بے خبری میں دوبارہ اپنے اوپر نئے سرے سے مضبوط کر لیتا ہے۔ اِن پھندوں کو دراصل تیار کرنے میں اُس کے ساتھ طاغوت کی قوتیں معاون ہوتیں ہیں اور یہ طاغوت کی قوتیں اپنی فکری ارتقا میں اقبال کو مغرب اور صیہون کی کارگاہ میں ہی نظر آتی ہیں۔ آیئے نظم (خضرِ راہ) کے اگلے ٹکڑے پڑھتے ہیں۔

آ بتاؤں تجھ کو رمزِ آیۂ ان الملوک
سلطنت اقوامِ غالب کی ہے اک جادو گری
خواب سے بیدار ہوتا ہے ذرا محکوم
پھر سلا دیتی ہے اُس کو حکمراں کی ساحری
جادوئے محمود کی تاثیر سے چشمِ ایاز
دیکھتی ہے حلقۂ گردن میں سازِ دلبری
خونِ اسرائیل آ جاتا ہے آخر جوش میں
توڑ دیتا ہے کوئی موسیٰ طلسمِ سامری
سروری زیبا فقط اُس ذاتِ بے ہمتا کو ہے
حکمراں ہے اک وہی باقی بتانِ آذری

از غلامی فطرتِ آزاد را رُسوا مکن
تا تراشی خواجۂ از برہمن کافر تری
ہے وہی سازِ کُہن مغرب کا جمہوری نظام
جس کے پردوں میں نہیں غیر از نوائے قیصری
دیوِ استبداد جمہوری قبا میں پائے کوب
تُو سمجھتا ہے، یہ آزادی کی ہے نیلم پری
مجلسِ آئین و اصلاح و رعایات و حقوق
طبِ مغرب میں مزے میٹھے، اثر خواب آوری
گرمیِء گفتارِ اعضائے مجالس الاماں
یہ بھی اک سرمایہ داروں کی ہے جنگِ زرگری

اِس سرابِ رنگ و بو کو اک گلستاں سمجھا ہے تو
آہ اے ناداں قفس کو آشیاں سمجھا ہے تو

سرمایہ ومحنت

بندۂ مزدور کو جا کر مرا پیغام دے
خضر کا پیغام کیا، ہے یہ پیغامِ کائنات
اے کہ تجھ کو کھا گیا سرمایہ دارِ حیلہ گر
شاخِ آہو پر رہی صدیوں تلک تیری برات
دستِ دولت آفریں کو مزد یوں ملتی رہی
اہلِ ثروت جیسے دیتے ہیں غریبوں کو زکوٰۃ
ساحرِ الموت نے تجھ کو دیا برگِ حشیش
اور تو اے بے خبر سمجھا اسے شاخِ نبات

نسلِ قومیت، کلیسا، سلطنت، تہذیب، رنگ
خواجگی نے چن چن کر بنائے مسکرات
کٹ مرا ناداں خیالی دیوتاؤں کے لیے
سکر کی لذت میں تُو لٹوا گیا نقدِ حیات
مکر کی چالوں سے بازی لے گیا سرمایہ دار
انتہائے سادگی سے کھا گیا مزدور مات
اُٹھ کہ بزمِ جہاں کا اور ہی انداز ہے
مشرق و مغرب میں تیرے دور کا آغاز ہے

ہمتِ عالی تو دریا بھی نہیں کرتی قبول
غنچہ ساں غافل ترے دامن میں شبنم کب تلک
نغمۂ بیداریِ جمہور ہے سامانِ عیش
قصۂ خواب آورِ اسکندر و جم کب تلک
آفتابِ تازہ پیدا بطنِ گیتی سے ہوا
آسماں! ڈوبے ہوئے تاروں کا ماتم کب تلک
توڑ ڈالیں فطرتِ انساں نے زنجیریں تمام
دوریِ جنت سے روتی چشمِ آدم کب تلک
باغبانِ چارہ فرما سے یہ کہتی ہے بہار
زخمِ گل کے واسطے تدبیرِ مرہم کب تلک

کرمکِ ناداں! طوافِ شمع سے آزاد ہو
اپنی فطرت کی تجلی زار میں آباد ہو

دنیائے اسلام

کیا سناتا ہے مجھے ترک و عرب کی داستاں
مجھ سے کچھ پنہاں نہیں اسلامیوں کا سوز و ساز
لے گئے تثلیث کے فرزند میراثِ خلیل
خشتِ بنیادِ کلیسا بن گئی کشتِ حجاز
ہو گئی رسوا زمانے میں کلاہِ لالہ رنگ
جو سراپا ناز تھے، ہیں آج مجبورِ نیاز
لے رہا ہے مئے فروشانِ فرنگستاں سے پارس
وہ مئے سرکش حرارت،جس کی ہے مینا گداز
حکمتِ مغرب سے ملت کی یہ کیفیت ہوئی
ٹکڑے ٹکڑے جس طرح سونے کو کر دیتا ہے گاز
ہو گیا مانندِ آبِ ارزاں مسلماں کا لہو
مضطرب ہے تو کہ تیرا دل نہیں دانائے راز

گفت رومی ہر بنائے کہنہ کآباداں کنند
می ندانی اول آں بنیاد را ہروراں کنند

ملک ہاتھوں سے گیا ملت کی آنکھیں کھل گئیں
حق ترا چشمے عطا کر دستِ غافل در نگر
مومیائی کی گدائی سے تو بہتر ہے شکست
مورِ بے پر! پیشِ حاجتِ پیشِ سلیمانے مبر
ربط و ضبطِ ملت بیضا ہے مشرق کی نجات
ایشیا والے ہیں اس نکتے سے اب تک بے خبر

پھر سیاست چھوڑ کر داخل حصارِ دیں میں ہوں
ملک و دولت ہے فقط حفظِ حرم کا اک ثمر
ایک ہوں مسلم حرم کی پاسبانی کے لیے
نیل کے ساحل سے لے کر تابخاکِ کاشغر
جو کرے گا امتیازِ رنگ و خوں مٹ جائے گا
تُرک، خرگاہی ہو یا اعرابی والا گہر
نسل اگر مسلم کی مذہب پر مقدم ہو گئی
اُڑ گیا دنیا سے تو مانندِ خاکِ رہ گزر
تاخلافت کی بنا دنیا میں ہو پھر اُستوار
لا کہیں ڈھونڈ کے اسلاف کا قلب و جگر

اے کہ نشناسی خفی را از جلی ہشیار باش
اے گرفتارِ بوبکر و علیؓ ہشیار باش

تو نے دیکھا سطوتِ رفتارِ دریا کا عروج
موجِ مضطر کس طرح بنتی ہے اب زنجیر دیکھ
عام حریت کا دیکھا تھا جو خواب اسلام نے
اے مسلماں آج تو اس خواب کی تعبیر دیکھ
اپنی خاکستر سمندر کو ہے سامانِ وجود
مر کے پھر ہوتا ہے پیدا یہ جہانِ پیر دیکھ
کھول کر آنکھیں مرے آئینۂ گفتار میں
آنے والے دور کی دھندلی سے اک تصویر دیکھ
آزمودہ فتنہ ہے اک اور بھی گردوں کے پاس
سامنے تقدیر کے رسوائیء تدبیر دیکھ

مسلم استی سینہ را از آرزو آباد دار
ہر زماں پیشِ نظر لایخلف المیعاد دار

اقبال کا سفر معتدل معنوی آزادی کی طرف

جہاں تک ہماری بساط ہے، ہم اقبال کی ارتقائی منزلوں میں اُس کے ساتھ سفر کرتے ہوئے مختلف مقامات پر رُکتے اور آگے بڑھ رہے ہیں۔ اقبال اردو ادب کا پہلا شاعر ہے، جو شعوری اور لاشعوری فکری اختلاط سے ایک واضح اور ہیئتی نکتۂ نظر کی طرف سفر میں ہے اور یہ وہ سفر ہے، جس میں اولیں طور پر اُس کے ہاں لاشعوری نظام کارفرما ہے، جس کی پہلی منزل میں اقبال خارجی زمینی مناظر کی طرف متوجہ ہوا، اُن مناظر سے اُس نے حسن کو سمجھنے کی کوشش کی اور بطور شاعر اُن مناظر میں زندگی کی رعنائیاں تلاش کر کے اُن میں دوام حاصل کرنے کا متقاضی ہوا، پھر زمینی مناظر سے بلندی کی طرف اُٹھا اور ازلی حیات کے ساتھ منسلک ہونے کے لیے آسمانی مناظر میں پناہ لینے کی کوشش کی مگر جلد ہی وہاں سے گزر کر مادی اور غیر مادی نظامِ فکر کے درمیان کشمکش کے خلائی سمندروں میں غوطہ زن ہوا۔ یہاں اُسے فلسفے کے پیچ در پیچ اُلجھاؤ نے ایک سے دوسری گتھی کے سلجھانے میں اس طرح مصروف رکھا کہ عام قاری اقبال کے ذہن میں پیدا انتشار کی کیفیت کو پانے سے قاصر رہا۔ اقبال کو مختلف بیانیوں سے سامنا ہونے کی بنیاد پر اپنے سابقہ نظریات پر ہمیشہ نظرِ ثانی کی کیفیت سے گزرنا پڑا۔ یہ ایک لچکدار ذہن اور بیدار دماغ کا تقاضا بھی تھا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ مغربی فلسفیوں کے جوابات ڈھونڈنے کے لیے بار بار مشرقی فلسفیوں کی طرف رجوع کرتا نظر آتا ہے، یہ بات اُس کے لیے اس لیے بھی اطمنان بخش ہے کہ یہ اُسے اپنے قریب تر اور ہم آہنگ نظر آتے ہیں۔ اقبال کا خیال ہے کہ جواب کہیں نہ کہیں موجود ہے لیکن اُس تک پہنچنے کا وسیلہ نہیں مل رہا۔ اسی لیے کبھی وہ رومی کی طرف پلٹتا ہے اور کبھی شمس تبریزی کی طرف۔ کبھی اُسے بو علی کا چراغ نظر آتا ہے مگر اِن سے مکمل اور قطعی منطقی استدلال کے ساتھ جواب نہ پا کر دوبارہ اپنی ذہنی کشمکش میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ یہ ذہنی کشمکش اقبال کی ذات کے لیے اور اُن تمام اہلِ دانش کے لیے ایک مسلسل مشرقی بیانیے کی شکل اختیار کرتی نظر آتی ہے۔ اقبال سے پہلے اگرچہ یہی سوالات

دو اہم اور عظیم اردو شاعروں، میر اور غالب نے ٹکڑوں کی شکل میں اُٹھائے مگر انھوں نے شاعرانہ استدلال سے ہی اُن کے جوابات دریافت کر کے سُبک دوش ہونے کو ترجیح دی لیکن اقبال کے لیے یہ سوالات چوں کہ بقا و فنا کا ایک ازلی مسئلہ تھا اِس لیے وہ انھیں اپنی زندگی کا مرکزہ قرار دے کا مسلسل اٹھاتا چلا گیا مثلاً اقبال کی نظم (فلسفہ و مذہب) کی یہ چند لائنیں سنیے۔ اس کے بعد ہم اگلے سفر کو روانہ ہوں گے۔

یہ آفتاب کیا یہ سپہرِ بریں کیا ہے
سمجھا نہیں تسلسلِ شام و سحر کو میں
اپنے وطن میں ہوں کہ غریب الدیار ہوں
ڈرتا ہوں دیکھ دیکھ کے اس دشت و در کو میں
کھلتا نہیں مرے سفرِ زندگی کا راز
لاؤں کہاں سے بندۂ صاحب نظر کو میں
حیراں ہے بو علی کہ میں آیا کہاں سے ہوں
رومی یہ سوچتا ہے کہ جاؤں کدھر کو میں
جاتا ہوں تھوڑی دُور ہر اک راہ رو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو میں

اس نظم کا آخری شعر غالب کی ایک غزل کا ہے۔ اگر غالب کی وہ غزل جس کا مذکورہ شعر ہے، کو دیکھا جائے تو وہ بھی کائنات اور فطرت اور انسانی تفکر کے سوالات کا ایک بیانیہ ہے گویا اقبال یہاں غالب کے چھوڑے ہوئے سوالات کو مکمل کرنے کی فکر میں ہے لیکن یہ غالب کی پیروی نہیں بلکہ اقبال کی اپنی فکر کا تسلسل ہے اور یہ فکری تسلسل اگر اقبال کو نصیب ہوا ہے تو رومی کی پیروی میں اسی لیے ایک جگہ کہتا ہے۔

ہم خوگرِ محسوس ہیں ساحل کے خریدار
اک بحرِ پُرآشوب و پُراسرار ہے رومی

تو بھی ہے اسی قافلۂ شوق میں اقبال
جس قافلۂ شوق کا سالار ہے رومی
اس عصر کو بھی اُس نے دیا ہے کوئی پیغام
کہتے ہیں چراغِ رہِ احرار ہے رومی

چنانچہ اقبال کی فکر کی ارتقائی سطح ذرا اور بلند ہوئی اور اُسے وہاں بھی اماں ملنا مشکل ہوئی تو زمینی اور آسمانی مناظر کے خارج سے اپنے اندرون کی طرف سفر کا ارادہ کیا۔ یہ ارادہ جب اپنی عملی شکل میں وجود پاتا ہے تو اقبال کے سامنے مزید کئی راہیں کھلتی ہیں۔ یعنی اندرون میں بے شمار دروازے تھے، صرف اپنی ہی ذات کے احیا کا دروازہ، اپنی ذات سے کائنات کے احیا کا در وازہ، کائنات کے مادی وجود سے گریز کا دروازہ اور غیر مادی مظاہر کی شرح کا اساطیری دروازہ، اور اپنی ذات کے اندرون سے کائنات کے اساطیر کے اندرون کا دروازہ۔ یہ اس قدر اور اُلجھی ہوئی راہیں اقبال کے لیے مسلسل اپنے اندرون سے کسی ایک سمت میں سفر پر اُکسا رہی تھیں، گویا یہ وہ بھول بھلیاں تھیں، جس میں مادی دنیا کے بے شمار فلسفی اور دانشور بھٹک کر گم کردہ راہ بن گئے۔ گویا یہ ایک ایسا جوا تھا، جسے اقبال نے صرف عقلِ سلیم سے کھیلنا تھا اور اقبال نے اُسے کھیلا اور اِس طرح کھیلا کہ سلامتی کے ساتھ جس راہ کو منتخب کیا تھا، بالآخر وہ اُسے ایک ایسی منزل پر لے گئی جہاں سے خارج سے مکمل گریز اور فطرتِ انسانی کی بلندیاں شروع ہوتی ہیں اور اقبال نے انسان کو بلندیوں کی طرف لے جانے والے اپنے اندرون کی معنوی حیثیت سے رجوع کیا۔ اِس سفر میں اقبال کے ساتھ ساتھ ہمارا اپنا شعور بھی پہلے تشکیک اور پھر تشکیک سے یقین کی طرف لوٹا اور اُن بلند انسانوں کے دامن سے منسلک ہونے کی کوشش کی، جہاں سے غلامی کے پردے میں آزادی کی بلند چوٹیاں نظر آنے لگیں۔ یہاں اقبال اپنی زندگی اور شعور کی ارتقائی منزلوں سے ہوتا ہوا یقین کے ملک میں دوام کے استھان پر محسوس کرنے لگا۔ یہیں سے وہ نشانِ منزل اقبال کے سامنے بلال کی صورت میں ہاتھ لگا، جس کے بارے میں اقبال مسلسل تگ و دو میں مبتلا ہے۔ نظم سنیے اور اس نظم میں اُن بے مثال انسانوں کا نشان پایئے جو اولین سطح پر آزادی اور غلامی کا مفہوم سمجھنے والے تھے اور اقبال کے لیے نقیب بنے۔

چمک اُٹھا جو ستارہ ترے مقدر کا
حبش سے تجھ کو اُٹھا کر حجاز میں لایا
ہوئی اُسی سے ترے غم کدے کی آبادی
تری غلامی کے صدقے ہزار آزادی

وہ آستاں نہ چھٹا تجھ سے ایک دم کے لیے
کسی کے شوق میں تو نے مزے ستم کے لیے

جفا جو عشق میں ہوتی ہے وہ جفا ہی نہیں
ستم نہ ہو تو محبت میں کچھ مزا ہی نہیں

نظر تھی صورتِ سلماں ادا شناس تری
شرابِ دید سے بڑھتی تھی اور پیاس تری
تجھے نظارے کا مثلِ کلیم سودا تھا
اویس طاقتِ دیدار کو ترستا تھا
مدینہ تری نگاہوں کا نور تھا گویا
ترے لیے تو یہ صحرا ہی طور تھا گویا

بلال از بانگِ درا

یہاں سے اقبال کے سفر کی سمت اپنے مقصد کے نزدیک ہوتی نظر آتی ہے۔ وہ ایسے غلاموں کے سراغ لگانے میں کامیاب ہو چکا ہے، جن کے ہاں غلامی کا لفظ معنوی آزادی کا پیش خیمہ بنتا ہے۔ سلمان و اویس اور بلال اُسی سیڑھی کا اولین زینہ ہیں، جو بے خبری سے خبر کی جانب اور غلامی سے آزادی کی طرف بلند ہونے کا اعلان کرتے ہیں۔ یہ بات فطری ہے کہ مقام اپنی اشیا کی نسبت سے بدلتے ہیں، اسی لیے اقبال کی نظر میں جیسے ہی معنوی آزادی کی تفہیم پیدا ہوئی تو اُن

کے اظہار میں کئی تبدیلیاں ظاہر ہوئیں، اول اشیا کی جگہ اشخاص نے لے لی، پھر ان اشخاص کی بھی تقسیم یوں ہوئی کہ نام نہاد آزاد اور نسلی برتری کے حامل افراد اقبال کی نظر میں معتوب ٹھہرنے کی وجہ سے اُس کے شعر کا حصہ نہ بن سکے اور اگر کہیں ذکر میں آئے بھی، تو ایسی بے دلی کے ساتھ کہ وہ شمار ہو کر بھی، شمار میں نہیں تھے کیوں کہ وہ لوگ ذہنی طور پر اپنی نفسانی خواہشات کے غلام تھے، جو اگلے مرحلے پر دوسرے انسانوں کے لیے مطلق غلامی کا پیش خیمہ بنتے ہیں۔ اس کے برعکس اقبال اُن جسمانی طور پر غلام مگر ذہنی طور پر آزاد اشخاص کی طرف جھکتا چلا گیا، جنھوں نے جیسے ہی روشنی کی کرن دیکھی تو تمام مصلحتوں کو بالائے طاق رکھ کر اُس روشنی کی طرف دوڑے چلے گئے، گویا نہ اُنھیں اپنی نفسانی خواہشات کا احترام تھا اور نہ وہ کسی جبر سے مرعوب ہو سکتے تھے۔ یہ عمل اُن کی ذہنی آزادی کی دلیل تھا، جسے اقبال اپنی ابتدائی سطح کے تصورِ آزادی کی نسبت (جن میں محض اجسام آزاد ہوتے ہیں مگر ذہن غلام) سے مختلف مگر کسی حد تک مکمل سمجھنے میں کامیاب ہو چکا تھا۔ یہ بات ایسی آسان اور سادہ نہیں کہ ہر کس و ناقص اس عمل سے آسانی کے ساتھ گزر جائے بلکہ اِسے سمجھنے کے لیے اُس تصورِ آزادی سے گریز ضروری ہے، جہاں دل و دماغ کی بجائے اجسام آزاد ہیں اور اُس معنوی آزادی کی معتدل کیفیت سے رجوع ضروری ہے جہاں ذہن آزاد ہوں۔

اب جو سب سے اہم بات اقبال کے فکری ارتقا میں نظر آتی ہے وہ یہ کہ اُسے دل و دماغ کے آزاد لوگ ہمیشہ اپنے ماضی ہی سے ملے اور اُن میں سے بھی وہ لوگ اُس کے لیے زیادہ اہمیت اختیار کر گئے جو کسی نہ کسی صورت میں جسمانی غلامی میں جکڑے ہوئے تھے کیوں کہ اقبال ایک طرف تو شاعر تھا، جو تاریخ کے اساطیری کرداروں میں گم تھا، اور یہ کم و بیش تمام بڑے شاعروں کا مسئلہ ہے، دوئم جس زمانے میں وہ اپنے نقطہ نظر کو بیان کر رہا تھا، اُس میں ہندوستان کے مسلمان تو ایک طرف، پوری دنیا کے مسلمان جسمانی غلامی کے حصار میں تھے۔ ترکوں کو شکست پر شکست ہو رہی تھی، مڈل ایسٹ کے قریب قریب تمام ممالک، ہندوستان اور وسط ایشیا کی اکثر ریاستیں اسی غلامی کی زبوں حالی کا شکار تھیں۔ اِن تمام ممالک کے، جہاں کبھی اقبال کی نظر میں نشاۃ ثانیہ کا غلغلہ بلند تھا، اب معاشی بدحالی، معاشرتی زوال اور جسمانی غلامی آہستہ آہستہ دل و دماغ کی غلامی میں بدل چکی تھی، جسے سمجھنے کے لیے اقبال کو اپنے ماضی سے وہی کردار اُٹھانا تھے، جو تھے تو جسمانی طور پر غلام لیکن وہ دماغی طور پر عدل سے واقفیت کی بنا پر ذہنی آزادی کے مرکزی نکتے پر جمع ضرور

تھے، حالاں کہ اُن کا آپس میں نہ تو لسانی اور نسلی تعلق تھا اور نہ علاقائی، اگر ایک فارس کا تھا تو دوسرا حبش کا اور تیسرا روم کا تھا لیکن تھے وہ ذہنی طور پر ایک ہی پس منظر کے یعنی معنوی آزادی کے علمبردار اور اُس میں سعی کرنے والے۔

اقبال کی معنوی آزادی کا منظر نامہ

جیسا کہ ہم نے اوپر بیان کیا ہے کہ تعلق سے متعلقات بدل جاتے ہیں، اسی وجہ سے اُن کرداروں کو بیان کرنے اور اپنے نظریے کی تفہیم کی خاطر اقبال کو اپنی منظر نگاری پر بھی نظر ثانی کرنا پڑی۔ اُس نے پہلے تمام اُن استعارات اور تشبیہات سے دست کش ہو کر اُنھی بلال، صہیب رومی اور سلمان فارسی کے علاقوں اور اُنھی سے وابستہ استعاروں سے ربط قائم کرنا شروع کر دیا، جہاں کے یہ جسمانی طور پر غلام مگر آزاد بندے تعلق رکھتے تھے یعنی ہندوستان سے باہر عرب و عجم کے خطوں میں سے اقبال نے اپنے استعاروں کے جہاں پیدا کرنا شروع کر دیے کیوں کہ اقبال کی نظر میں ہندوستان کی سرزمین نے حریت کا کوئی نمائندہ تخلیق نہیں کیا تھا جو معنوی آزادی کا علم بردار کہلایا جا سکتا (یاد رہے اقبال اُسی کو آزادی کا علم بردار مانتا ہے جو دینِ اسلام سے متعلق ہو، دوسری اقوام کے لیے اُس کے ہاں ایک محتاط گنجائش ضرور موجود ہے مگر مطلق نہیں)۔ اس کے بعد اقبال کے ہاں اپنے مقاصد کو بیان کرنے کے لیے مناظرِ فطرت کی سابقہ منظر نگاری کم ہوتے ہوتے بالِ جبریل میں نہ ہونے کے برابر رہ گئی اور اُس کی جگہ نئی منظر نگاری نے لے لی، جس سے ایک عام ہندوستانی اگرچہ مانوس نہیں تھا مگر اقبال کے ساحرانہ لہجے اور شاعرانہ خطاب نے قاری کو اُن استعاروں کے اِس طرح قریب کر دیا کہ آخر وہ اُسے اپنے ہی استعارے محسوس ہونے لگے۔ اب اقبال کے پیشِ نظر باغوں، درختوں، ندیوں اور پھولوں کی نسبت صحرا، دشت، برگِ نخیل، ساربان اور سُرخ و کبود بدلیاں زیادہ اہم ہو گئیں۔ پہلے جہاں ندی کا صاف پانی تصویر لے رہا تھا اُس کی جگہ ریگِ کاظمہ آ گئی۔ اس لیے کہ اُن کی نظر میں ہندوستان کی غلامانہ فضا کے ساتھ فطرت بھی اُنھی دیباچوں میں بدل چکی تھی، جبکہ عرب کی فضا کے ساتھ فطرت بھی آزاد تھی، جس میں اقبال کو اپنی دائمی آزادی اور اُس آزادی سے منسلک کردار اور کرداروں سے وابستہ وہ حیاتِ ابدی، جو اقبال کے ہاں غلامانہ علاقوں کی فضا و فطرت سے کبھی حاصل نہیں ہو سکتی تھی، یہاں حاصل

ہورہی تھی۔

اقبال کا ان غلاموں سے رجوع کرنے کی دوسری وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے اور وہ فطری ہے نہ کہ شعوری۔ انسان کی فطرت ہے کہ جب وہ کسی نئے علاقے یا نئے دربار کا رُخ کرتا ہے تو پہلے اُسے عام لوگوں ہی سے رسم وراہ کی توقع ہوتی ہے، وہ اُسی کی کوشش میں لگ جاتا ہے۔ آہستہ آہستہ اُس کی یہ کوشش اور سعی اُسے دربار کی دہلیز تک لے جاتی ہے۔ مقصد کوئی بھی ہو، بادشاہ کے غلام کو راضی کر لینے سے وہ سمجھتا ہے آدھا رستہ طے ہو گیا۔ یہ بات کسی حد تک ٹھیک بھی ہے۔ عین غیر شعوری طور پر یہی عمل اقبال کے ہاں اپنے نظریاتی فلسفے کو بیان کرتے ہوئے درپیش تھا۔ ہم نے اقبال کی شاعری اور نثر کا جس قدر بھی مطالعہ کیا ہے اُس میں صاف طور پر ہمیں یہ بات نظر آتی ہے کہ اُس کے ہاں عارضی زندگی سے بغاوت اور حقیقی یعنی دائمی زندگی کے وسائل کی طرف مسلسل جستجو نے اُسے بعض مادی حقیقتوں سے بھی صرفِ نظر کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ اقبال کے اندر یہی بات کہیں نہ کہیں جا کر اُن کی ذات کے لیے عُجب بن جاتی ہے۔ یعنی وہ جب عرب و ایران و توران کی طرف رجوع کرتے ہیں تو اُن علاقوں سے وابستہ کرداروں کے منفی اور انسانی اخلاقیات سے منحرف پہلوؤں کو مطلق نظر انداز کر دیتے ہیں، یہ جانتے ہوئے بھی کہ تاریخ وہاں کے نوے فی صد کراروں کو طاہرانہ اخلاقیات کے پیمانوں پر رد کر چکی ہے اور ثابت کر چکی ہے کہ ایسے کردار ہرگز دائمی زندگی کے مظہر نہیں ہو سکتے مگر اقبال اُن کو اپنی نشاۃ ثانیہ کو بچانے کے شوق میں ہرگز مطعون نہیں کرتے۔ وہ مسلسل اُن سے صرفِ نظر کرتے نظر آتے ہیں یا اگر کسی کا ذکر کرتے بھی ہیں تو تحسین آمیز اشاروں میں، اور یہ غیر شعوری طور پر ہرگز نہیں کرتے بلکہ سوچ سمجھ کر اور دیکھ بھال کر، کہ کہیں اُن کی اسلامی نشاۃ ثانیہ کی فلک بوس عمارت ڈھیر نہ ہو جائے۔ یہاں ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ اقبال جب غیر عربی استعاروں کی جگہ عربی اور اُن سے منسلک ایران و توران کے خطوں کی فضا سے ہوتا ہوا ایسی ہستیوں تک جا پہنچا، جو اُسے دائمی حیات کا مژدہ سنا سکتی تھیں تو پھر بھی وہ محتاج تو مادی مظاہر کا ہی رہا، بھلے وہ مظاہر ہندوستانی نہ سہی لیکن ہیں تو مادی۔ اس بات کا جواب تو آگے چل کر دیا جائے گا لیکن اس کے جواب کی ابتدا اقبال کے درج ذیل شعر سے ہو جاتی ہے وہ کہتے ہیں۔

گیسوئے تابدار کو اور بھی تابدار کر
ہوش و خرد شکار کر، قلب و نظر شکار کر

اسفارِ اقبال کی گرہ کشائی

اب جب کہ اقبال کا سفر خارجی عوامل سے اپنی ذات کی طرف شروع ہو چکا ہے، جس کے شروع کرنے کے بعد اُس نے رفتہ رفتہ اپنی زنبیل سے مادی طور پر تشکیک اور گمان کا تمام سامان اُٹھا کر باہر پھینک دیا اور مُڑ کر دوبارہ نہیں دیکھا کہ اُس سامان میں کوئی ضروری چیز بھی تو نہیں گر گئی، جو آگے چل کر کام آ جائے۔ یہ اس لیے تھا کہ اقبال اُسے مکمل بھول جانا چاہتا تھا، جو اُس کی ذات میں دوبارہ انتشار پیدا کرے۔ وہ بلا جھجک اُس طرف آگے بڑھ گیا، جہاں سے اُسے خبر ملی تھی کہ دراصل خدا یا کائنات خارج میں نہیں بلکہ انسان کے اندر ہی موجود ہے۔ اقبال کو پہلے دن اس کی خبر اس لیے نہیں ہوئی کہ اُس کی منزل مادی مظاہر کے تابع تھی، جو اُسے کبھی لطیف قوتوں کی طرف نہیں لے جا سکتی تھی، اقبال چیزوں کی حسیات کو دیکھ کر اُنھیں حاصل کرنے کا خوگر تھا مگر جب وہ مادی نظر سے گزر کر مسلسل دل کی نظر پر اعتبار کرنے لگا تو اُسے اُن مقامات کا سراغ ہاتھ آنے لگا، جس کے بارے میں ہم پہلے عرض کر چکے ہیں کہ وہ حیاتِ ابدی کے سبز ٹیلوں کے مقام تھے۔ اِسی لیے بالِ جبریل کی پہلی غزل ہی اُس کے اگلے سفر کا تعین کر دیتی ہے۔

مری نوائے شوق سے شور حریمِ ذات میں
غلغلہ ہائے الاماں بتکدۂ صفات میں
حور و فرشتہ ہیں اسیر مرے تخیلات میں
مری نگاہ سے خلل تیری تجلیات میں
گرچہ ہے میری جستجو دیر و حرم کی نقشبند
مری فغاں سے رستخیز کعبہ سومنات میں
گاہ مری نگاہ تیز چیر گئی دلِ وجود
گاہ اُلجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں

تو نے یہ کیا غضب کیا مجھ کو بھی فاش کر دیا
میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں

بالِ جبریل

درج بالا غزل کو دیکھیں تو اقبال اپنے ارتقا کی ابتدائی منزلوں کا اعتراف کرتے ہوئے مادیت اور زمینی استعاروں سے دست بردار ہونے کا اعلان کرتا ہے۔ یہ اعتراف اس بات کی دلالت ہے کہ وہ اپنے نئے سفر سے مطمئن ہے، جس میں سابقہ لغزشوں کی تلافی موجود ہے اور محنت کا پھل دامن میں آنے کی یقینی قوت موجود ہے۔ یہ اطمنان اُس پیغمبرانہ صفات میں سے ایک صفت ہے، جو اقبال کے لیے منزل کو آسان کر دیتی ہے، اس لیے وہ کہتے ہیں۔

اپنی جولاں گاہ زیرِ آسماں سمجھا تھا میں
آب و گل کے کھیل کو اپنا جہاں سمجھا تھا میں
بے حجابی سے تری ٹوٹا نگاہوں کا طلسم
اک ردائے نیلگوں کو آسماں سمجھا تھا میں
عشق کی ایک جست نے کر دیا قصہ تمام
اس زمین و آسماں کو بے کراں سمجھا تھا میں

بالِ جبریل

انسان کی فطرت ہے کہ جب ایک جگہ سکون اور سکوت کی حالت میں ہوتا ہے تو اُسی کو تمام کائنات سمجھتا ہے، اُس کی نظر میں دوسری شے کا وجود نہیں ہوتا مگر جیسے ہی اپنے سفر کا آغاز اور ذہن و دل و نظر کو حرکت دیتا ہے، اپنی ابتدائی کائنات سے متعلق اپنے خیالات میں بھی تبدیلی و تغیر محسوس کرتا ہے۔ پہلے پہل اُس کے خیالات کا یہ تغیر و تبدل غیر محسوس اور لاشعوری ہوتا ہے۔ اگر اُس کے ذہن و دل کا سفر کسی مقام پر رُک نہ جائے اور اگلی منزل کے مقامات دیکھنے کی خواہش پیدا ہوتی چلی جائے تو خیالات کی جو غیر شعوری تبدیلی ہے وہ ایک مقام پر جا کر شعوری ہو جاتی ہے۔ اقبال کے ساتھ بھی یہی معاملہ درپیش ہے۔ اس عظیم مشرقی شاعر کو اُس کے ارتقائی سفر نے جب

مسلسل نئی معلومات، نئے جہان اور کائنات کے نئے دریچوں کی ہوا دکھائی۔ اُسے ایک کے بعد ایک نئی کائنات کا سراغ ملتا چلا گیا تو اُس نے پہلے جو کبھی اپنے تجربے کی ایک سطح پر کہا تھا کہ

یہ کائنات ابھی نا تمام ہے شاید
کہ آ رہی ہے دمام دم صدائے کُن فیکوں

آگے جا کر اقبال کو احساس ہوتا ہے کہ کائنات تو تمام ہی ہے صرف اُس کا سفر اس وسیع تر کائنات میں تمام نہیں ہوا اور اپنے سفر کی ناتمامی اور اپنی عقل کی کوتاہ بینی کے سبب اُس نے اسے ناتمام سمجھ لیا تھا۔ اقبال نے، جسے اپنی مسلسل جستجو اور اندرون کی کشمکش سے نجات پانے کے بعد دریافت کیا ہے، اُسے وہ دوسروں پر واشگاف کرنے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ چنانچہ کائنات کو تسخیر کرنے کے لیے اب وہ شعوری طور پر اگلے جہانوں کی طرف نہ صرف خود بڑھتا ہے بلکہ پکارتا جاتا ہے سننے والوں کے لیے

تو ابھی رہگزر میں ہے، قیدِ مقام سے گزر
مصر و حجاز سے گزر، پارس و شام سے گزر
جس کا عمل ہے بے غرض، اُس کی جزا کچھ اور ہے
حور و خیام سے گزر، بادہ و جام سے گزر

بالِ جبریل

اقبال کے سفر کی منزلیں اور جذبۂ شوق یا عشق

جب تک اقبال کا مسئلہ مادی مظاہر سے رہا، وہ عقل و خرد کی گتھیوں کو سلجھانے میں اُلجھا رہا لیکن جیسے ہی اُسے پتا چلا کہ کائنات کی مادی ہیت کے باہر ایک اصلی کائنات موجود ہے، جسے ہم اپنی فریب خوردہ آنکھوں سے کبھی نہیں دیکھ سکتے، فقط جذبۂ شوق اُس تک رسائی دیتا ہے تو اقبال نے اُس جذبۂ شوق کا نام عشق رکھ دیا، جس کی آنکھیں بھی غیر مادی تھیں، دل و روح کا تمام نظام بھی غیر مادی تھا۔ یہ غیر مادی نظام ہی دراصل اقبال کی خودی کی پہلی کڑی ہے، جو اگلے مرحلوں پر نئے

نئے مقامات سے آگاہ ہوتی نظر آتی ہے، جیسا کہ درج بالا اشعار میں وہ کہہ رہا ہے کہ ابھی اور بھی مقامات ہیں تو اب اقبال کے ہاں اُن مقامات کو رُک رُک کر دیکھنے کے عمل سے گزرنا ہے۔ لیکن اس سے پہلے ہم چاہیں گے کہ اقبال کے اولیں پیش رو رومی کی طرف چلیں، جسے اقبال اپنا پیر بھی منتخب کرتے ہیں دراصل رومی ہی اقبال کے تجسس کی اُن کڑیوں کا نقیب ہے، جس کے سبب اقبال منزل درمنزل راستا کھوجتا گیا اگر چہ ایک سطح پر جا کر اقبال اور رومی کا راستہ ایک دوسرے سے جدا ہو جاتا ہے مگر یہ جدائی زیادہ طویل نہیں ہے، ہم یہاں اپنی گفتگو کی بجائے مناسب سمجھیں گے کہ قارئین خلیفہ عبدالحکیم کے اقبال کے متعلق ایک مضمون (رومی اور اقبال) کا اقتباس پڑھ لیں اگر چہ مجھے بعض مقامات پر خلیفہ صاحب سے سخت اختلافات ہیں اور کئی اعتراض ہیں، اس کے باوجود یہ مضمون ایک طرح سے اہم ہے کیوں کہ اقبال اپنی فکری جمالیات کے اعتبار سے جس قدر رومی سے متاثر تھا، شاید اتنا کسی اور سے متاثر نہ ہو۔

اقتباس

خلیفہ صاحب لکھتے ہیں، اسلام اپنی چودہ سوسالہ تاریخ میں ہر قسم کے فتنوں سے دوچار ہوتا رہا ہے۔ رسولِ کریم ﷺ کے وصال کے بعد ہی تمام عرب میں عدم ادائیگیٔ زکوٰۃ کا فتنہ بپا ہوا اور جھوٹی نبوّت کے دعویدار بڑے بڑے قبائل کو ساتھ ملا کر الحاد پر تُل گئے (یہ زکوٰۃ کی عدم ادائیگی والا جملہ مجھے نہایت قابلِ اعتراض لگا ہے لیکن مَیں اسے حذف نہیں کرنا چاہتا کیوں کہ یہ علمی بد یانتی ہوگی)۔ حضرت عمر فاروقؓ جیسا قوی ارادے والا عظیم الشان انسان بھی کچھ عرصہ کے لیے متذبذب اور متزلزل ہوا لیکن ابوبکرؓ کی بصیرت نے جلد اُن کی ہمت بندھا دی۔ اِس کے بعد رنگا رنگ کے سیاسی اور عقائدی فتنے بپا ہوئے لیکن اسلامی تہذیب وتمدن اور سیاست دنیا پر چھاتی گئی۔ اس کے بعد سب سے زیادہ ملت کی بیخ و بن اُکھاڑ دینے والا فتنہ تاتار تھا، جس کے متعلق اسلام کے ضامن خدا نے یہ معجزہ دکھایا کہ بقولِ اقبال:

پاسباں مل گئے کعبے کو صنم خانے سے

اقبال نے ان اشعار میں ایک فتنۂ عصرِ کہن کا ذکر کیا ہے جس کو فرو کرنے اور اُس کا مقابلہ

کرنے کے لیے رومی کو خدا نے ایک خاص وجدان اور ایک خاص اندازِ بصیرت بخشا تھا۔ رومی کے زمانہ میں ایک خاص قسم کے سیاسی فتنے بھی تھے لیکن اقبال جس فتنے کی طرف اشارہ کرتا ہے وہ عقلی، اخلاقی اور روحانی فتنہ ہے۔ رومی کے عہد میں ایک مخصوص قسم کی یونانی حکما سے اخذ کردہ عقلیت نے اسلامی عقائد کو منطق اور علمِ کلام کی ایک چیستاں بنا دیا اور سادہ روحانیت والے لوگ اس سے بیزار ہو کر پکار اُٹھے تھے۔

رہِ عشق جز پیچ در پیچ نیست
بر عاشقاں جز خدا ہیچ نیست

اسلام بھی انسان کو تدبر اور تفکر اور مظاہرِ ارض وسمٰوات کا گہرا مطالعہ کرنے کی تلقین کرتا ہے اور عقل کو استعمال نہ کرنیوالوں کو جانور بلکہ اُس سے کم تر مخلوق جانتا ہے لیکن جس قسم کی عقل کو قرآن کریم استعمال کرنے کی تعلیم دیتا ہے وہ عقل ایسی ہونی چاہیے جو انفس و آفاق کے وسیع مطالعہ پر مبنی ہو اور غیر ملوث بصیرت سے اُس سے صحیح نتائج اخذ ہو سکیں۔ اگر یہ نہ ہو تو عقل صرف ظنیات کے ساتھ کھیلتی ہے اور اس کھیل میں اُس کو لذت ملنی شروع ہو جاتی ہے۔ مولانا روم کے دور میں عقلیات کا ڈھانچہ کچھ اسی انداز کا تھا۔ جو نہ مشاہدۂ فطرت میں شامل ہوتا تھا اور نہ توسیع و تزکیۂ نفس میں۔ اس قسم کی بحثیں کہ کلامِ الٰہی حادث ہے یا قدیم، ذات صفات سے الگ ہے یا اُس سے غیر منفک طور پر وابستہ۔ تعدِ صفات سے توحید میں شرک پیدا ہوتا ہے یا نہیں، خدا ناممکن کو ممکن بنا سکتا ہے یا نہیں اور توحید تمام علائق و اضافات سے منزہ ہو کر خالص ہوتی ہے یا اضافات اُس کا لازمی جز ہیں۔ اس قسم کی منطقی بحثیں جزوِ دین بن گئی تھیں بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ ان بحثوں نے اصلی دین کو برطرف کر کے اُس کی جگہ لے لی تھی۔ کچھ سیاسی دھڑے بندیوں نے اور کچھ اس قسم کے لاطائل مباحث نے فروعی اور غیر اصلی اختلافات کی بنیاد پر مسلمانوں میں بے شمار فرقے پیدا کر دیے تھے۔ معقولات والوں کا یہ حال تھا کہ وہ یونانی حکما کے مرید ہو گئے تھے اور اُن کے ظنیات کو وحیِ الٰہی کا درجہ دیتے تھے۔ کہتے کہ ہم اہلِ عقل ہیں لیکن تھے حقیقت میں وہ بھی اہلِ نقل۔ ان لوگوں نے ان ظنیات کی اسلام کے ساتھ ایسی آمیزش کی تھی کہ دودھ اور پانی کو الگ کرنا محال تھا۔ متکلمین مناظرہ پسند تھے اور متقشفین ظاہر پرست۔ متکلمین کے ہاں بس قیل وقال

تھی اور راسخ العقیدہ کہلانے والے علما کے ہاں ظاہر پرستی اور لفظ پرستی۔ دین کی روح نہ اِس طبقہ میں تھی نہ اُس طبقہ میں۔ روحانیت کے دعویدار رہبانیت اور ترکِ دنیا پر مائل تھے یا کم ازکم اُس کی تعلیم دیتے تھے۔اُن کے ہاں نہ آفاق کا مشاہدہ تھا نہ تسخیرِ فطرت اور تقویتِ ملت کی خواہش۔تصوف ایک حیات گریز چیز بن گئی تھی۔ دنیا کا کوئی شعبہ قابلِ اعتنا نہ تھا۔قرآن کی تعلیم یہ تھی کہ ظاہر بھی حق ہے اور باطن بھی۔اول بھی حق ہے اور آخر بھی حق۔خدا کی خلقت اور کائنات میں نہ بطلان ہے اور نہ فتور لیکن دنیا کو ہیچ سمجھنے والوں نے اسے دیوانے کا خواب بنا دیا تھا۔

اک معما ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا

علم وحکمت کو قرآن کریم خیرِ کثیر کہتا ہے لیکن صوفیوں نے کہنا شروع کر دیا تھا کہ علم حجابِ اکبر ہے۔خدا وجود کو حقیقی کہتا ہے اور نعمت کے طور پر پیش کرتا ہے لیکن صوفی کہتا تھا کہ تیرا وجود ہی سب سے بڑا گناہ ہے۔صوفیا کرام جو حقیقت آشنا تھے، وہ بھی ان کلمات کو دہراتے تھے لیکن اُن کے ہاں ان کی لطیف تعبیریں تھیں۔متصوفین کے ہاں ان تصورات نے فرار عن الحیات کا رنگ اختیار کر لیا تھا اور غلط تصوف نے وجود کی بجائے عدم کی توصیف کو اپنا مسلک بنا لیا تھا

صورت وہمی بہ ہستی مہتمم داریم ما
چوں حباب آئینہ بر طاقِ عدم داریم ما

تمام کائنات خدا کا خیال وخواب بن گئی تھی۔

تا تو ہستی خدائے در خواب است
تو نہ مانی چو او شود بیدار

خدا جب تک خواب دیکھ رہا ہے، یہ کیمیائی کائنات تب تک قائم معلوم ہوتی ہے۔اگر کہیں وہ جاگ اُٹھا تو بس

عدمی عدم عدمی عدم
ز عدم چہ صرفہ بری عبث

اسلام کا مقصد تھا کہ دنیا میں اس طرح رہا جائے کہ دنیا دین بن جائے اور دین دنیا بن جائے لیکن ترکِ علائق نے یہ زور پکڑا کہ

ترکِ دنیا، ترکِ عقبیٰ، ترکِ مولیٰ، ترکِ ترک

غرض کہ رومی کے زمانے میں ملا ظاہر پرست رہ گیا اور فقیہہ دفتر پرست۔ یہ گروہ دین کے مغز کو چھوڑ کر اُس کی ہڈیاں چبا رہے تھے۔ بلکہ اُن ہڈیوں پر ایک دوسرے سے لڑ رہے تھے۔ اسی صورتِ حال کے متعلق مولانا روم کا یہ مشہور شعر ہے

من ز قرآں برگزیدم مغز را
استخواں پیشِ سگاں انداختم

اب غور طلب بات یہ ہے کہ رومی اور اقبال کے زمانوں میں کس قسم کی مطابقت ہے، اور ان دونوں نے اپنے اپنے زمانے کے احوال و افکار کی نسبت جو زاویۂ نگاہ اختیار کیا۔ اُس میں کیا مماثلت ہے؟ رومی کے زمانے میں ایک خاص قسم کے عقلی علوم کا چرچا تھا اور ایک خاص انداز کا فلسفہ جزوِ تعلیم بن گیا تھا۔

رومی کی مثنوی پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے زمانے کے تمام عقلی علوم سے کماحقہٗ واقف تھے اور اُن سے واقف ہوتے ہوئے اور اُن میں جس قدر حقیقت کا پہلو ہے، اُس کو اپناتے ہوئے کسی بھی محدود اور ظنی عقلیت کا شکار نہ تھے بلکہ ہر مسئلہ پر رومی غیر معمولی بصیرت اور غیر معمولی جرات سے تنقید کرتا ہے۔ وہ عقل کو خدا کی ایک عظیم نعمت سمجھتا ہے اور حکمت کا دلدادہ ہے لیکن اُس کے ہاں عقل و حکمت کے دائرے بڑے وسیع ہیں اُس کی عقل صرف مادیات اور حیات تک محدود نہیں، وہ عقل کو صفات اللہ کا ایک عالمگیر مظہر تصور کرتا ہے۔ چنانچہ کہتا ہے

آنچہ دریا باست در پہنائے عقل

اس کے نظریۂ حیات میں مادے سے لے کر خدا تک زندگی ہی زندگی ہے لیکن انتہائی پستی سے انتہائی بلندی تک اُس کے بہت سے مدارج ہیں۔ ہر درجۂ حیات زندگی ہی کا ایک درجہ ہے اور جہاں زندگی ہے وہاں کسی نہ کسی درجے کی عقل بھی ہے۔ چنانچہ عارف رومی عقل، جمادی، عقلِ نباتی، عقلِ انسانی اور عقلِ نبوی کے مدارج کا ذکر کرتا ہے۔ خدائے حکیم کی خلقت اور مظاہر میں سے کوئی مظہر حکمت سے خالی نہیں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ جس درجے کا مظہر ہے، اُسی درجے کی عقل ہے۔

اقبال اور رومی کے ہاں بہت سے نظریات مماثل اور مشترک ملتے ہیں۔ اقبال کا نظریۂ خودی جو اقبال کے کلام کی وجہ سے اُس کا اپنا بن گیا، اُس کے بنیادی تصورات بھی رومی کے ہاں ملتے ہیں۔ عام صوفیا نے فنا اور ترک پر زور دینا عین دین بنالیا تھا۔ رومی نے اُس کو بقا کے نظریہ میں بدل دیا۔ اگرچہ یہ صحیح ہے کہ ہر ترقی سے پہلے کی حالت کو فنا کرنا پڑتا ہے لیکن مقصود بقا اور ارتقا ہے۔ رومی کے ہاں بھی خودی کا استحکام لازمی ہے اور اُس کا طریقہ قوتِ تسخیر میں اضافہ کرتا ہے۔ عجمی تصوف نے ترکِ حاجات کو خدارسی کا ذریعہ بنایا تھا۔ رومی کہتا ہے نہیں، حاجت تو مصدرِ وجود اور منبع بہبود ہے۔ ہاں یہ ضرور دیکھنا چاہیے کہ حاجات کہیں پست اور حیات کش نہ ہو۔ زندگی کے تقاضے بلند ہونے چاہئیں۔ رومی کی تلقین اس بارے یہ ہے۔

پس بے فزا حاجت اے محتاجِ زود

مثنوی میں اس مصرع کی تشریح میں مولانا روم لکھتے ہیں کہ خدا نے زمین و آسمان بھی عبث پیدا نہیں کیے بلکہ کسی حاجت ہی سے پیدا کیے ہیں۔ اِسی خیال کو اقبال طرح طرح سے اپنے فارسی اور اردو کلام میں ادا کرتا ہے۔

زندگانی را بقا از مدعا ست
کارِ دانش را درا از مدعا ست
زندگی در جستجو پوشیدہ است
اصل او در آرزو پوشیدہ است

آرزو جانِ جہانِ رنگ و بوست
فطرتِ ہر شے امین آرزوست
از تمنا رقصِ دل در سینہ ہا
سینہ ہا از تابِ او آئینہ ہا

اس کے بعد عقل کی آفرینش کا نظریہ اقبال کے ہاں ملتا ہے کہ عقل ندرت کوش و گردوں تاز بھی آرزو ہی کا اعجاز ہے اور عقل آرزو ہی کے بطن ہی سے پیدا ہوتی ہے۔ اقبال اور رومی میں اور بھی کئی مشترک باتیں ہیں دونوں بقا پرست ہیں اور دونوں ارتقا پسند۔ مولانا روم فرماتے ہیں کہ تمام زندگی خدا ہی کی ذات سے سرزد ہوتی ہے۔ اور تمام زندگی کا میلان خدا کی طرف رجعت ہے کیوں کہ وجود کا اصل اصول یہ ہے کہ ہر چیز اپنے اصل کی طرف عود کر آتی ہے یعنی کل شیء یرجع الیٰ اصلہ

ہر کسے کو دور ماند از اصل خویش
باز جوید روزگارِ وصل خویش

اس رجعت الی اللہ میں ہر چیز اُوپر کی طرف اُٹھ رہی ہے۔ ہر وجود کے اندر صرف اپنے آپ ہی کو قائم رکھنے کا میلان نہیں ہے بلکہ اپنے مخفی ممکنات کو ظہور میں لانے کی مضطربانہ آرزو ہے۔ تمنائے رفتار سے پاؤں پیدا ہوتے ہیں اور تمنائے نوا سے منقار۔ چوں کہ خدا کی ذات لا متناہی ہے اس لیے مرحلہ کبھی بھی طے نہیں ہوسکتا۔

ہر لحظہ نیا طور نئی برقِ تجلی
اللہ کرے مرحلۂ شوق نہ ہو طے

قرآنِ کریم کہتا ہے کہ آفاق آدم کے لیے مسخر ہو سکتے ہیں اور اقبال اور رومی دونوں فقط آفاق کی تسخیر پر قناعت نہیں کرتے، رومی کہتا ہے۔

بزیرِ کنگرہ کبریاش مردانند
فرشتہ صید و پیمبر شکار و یزداں گیر

اور اقبال اُس کا ہم نوا ہو کر پکارتا ہے۔

در دشتِ جنونِ من جبریل زبوں صیدے
یزداں بکمند آور اے ہمتِ مردانہ

اقبال اور رومی کے ہاں عقل اور عشق کا مضمون بھی مشترک ہے عقل اور عشق کے مقامات بھی ان دونوں کے ہاں ایک ہی قسم کے ہیں، دونوں کے ہاں زندگی اور خودی کی اصل عشق ہے۔ عشق ہی بقا اور ارتقا کا ضامن ہے۔ عقل عشق کا اولین مظہر سہی لیکن بہر حال مظہر ہے۔ عقل عشق کا آلۂ کار ہے۔ عقل عشق کی مقصد براری کی معاون ہے۔ زندگی کا حضور عشق کو حاصل ہے اگر چہ اس کے ظہور میں عقل کارفرما ہے۔

عقل گو آستاں سے دور نہیں
اس کی تقدیر میں حضور نہیں
علم میں بھی سرور ہے لیکن
یہ وہ جنت ہے جس میں حور نہیں

عقل سے اسرارِ آفاق فاش ہوتے ہیں لیکن عشق سے اسرارِ ذات کا انکشاف ہوتا ہے۔

مذہبِ عشق از ہمہ دیں باجدا ست
عشق اصطرلاب اسرارِ خداست

دونوں کے ہاں عشق کا مفہوم عام مفہوم سے اس قدر الگ ہو گیا ہے کہ مولانا روم لوگوں کو خبر دار کرتے ہیں کہ جس عشق کا میں ذکر کرتا ہوں، اُس کو کہیں اشیا اور اشخاص کی طلب کا جذبہ نہ سمجھ لینا۔

ایں نہ عشق است ایں کہ در مردم بود
ایں فساد از خوردنِ گندم بود

دونوں کا عشق خودی میں خدا کی صفات پیدا کرنے کی کوشش اور تخلقو ابا خلاق اللہ کی تفسیر ہے۔ مولانا فرماتے ہیں۔

عشق آں زندہ گزیں کو باقی است
وز شراب جانفزایت ساقی است

اشیا اور اشخاص کا عشق آنی جانی چیز ہے۔ محبوب کے بدل جانے سے عشق بھی بدل جات ہے اور محبوب کے فنا ہوجانے سے اُس کا عشق بھی زود و دیر فنا ہوجاتا ہے۔ دونوں کا عشق نفس و آفاق کی تمام کیفیتوں کو اپنا اور جز وحیات بناتا ہے۔ یہ عشق عالمِ رنگ و بو اور عالمِ آب وگل تک محدود نہیں رہ سکتا۔

تو ہی ناداں چند کلیوں پر قناعت کر گیا
ورنہ گلشن میں علاجِ تنگیء داماں بھی ہے

آخر میں ایک اور مسئلے میں رومی اور اقبال کا اشتراکِ عقیدہ قابلِ بیان ہے۔ صوفی ہو یا مُلاّ، متکلم ہو یا حکیم، سب نے جبر کا عقیدہ جزوِ دین اور جزوِ حکمت بنا رکھا تھا اور تقدیر کا ایک غلط مفہوم قائم کر رکھا تھا کہ جو کچھ ہونے والا ہے وہ ازل سے متعین ہے۔ زاہد کا زہد اور رند کی رندی، محتسب کا احتساب اور چور کی چوری، سب مرضیء الٰہی سے سرزد ہوتی ہے۔ جبر کا یہ عقیدہ مسلمانوں کے عقائد اور اُن کے ادبیات میں ایسا عام ہوگیا کہ زندگی کی جدو جہد کی قوتیں اس سے بُری طرح متاثر ہوئیں۔

حافظ بخود نہ پوشید ایں خرقۂ مۓ آلود
اے شیخِ پاک دامن معذور دار ما را
در کوی نیک نامی مارا گزر نہ دارند
گر تو نمی پسندی، تغییر کن قضا را

یا میر تقی میر کہتے ہیں۔

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
جو چاہیں سو آپ کریں ہیں، ہم کو عبث بدنام کیا

قد جف القلم، کے یہ معنی لیے گئے ہیں کہ کاتب التقدیر کا قلم ابدالآباد تک سب کی تقدیر مفصل رقم کرنے کے بعد سوکھ گیا ہے۔ اب اُس میں کوئی کمی بیشی نہیں ہوسکتی۔ حکما وصوفیا میں مولانا روم واحد وہ شخص ہیں جنہوں نے تقدیر کی اس تعبیر کے خلاف بڑا مدلل اجماع کیا اور فرمایا کہ تقدیر خدا کے معین کردہ آئین کا نام ہے۔ تقدیر زاہد کو زُہد پر اور چور کو چوری پر مجبور نہیں کرتی بلکہ یہ کہتی ہے کہ خدا کا یہ قانون اٹل ہے کہ تقویٰ سے ایک خاص قسم کے نتائج صادر ہوں گے اور عصیان و طغیان سے دوسری قسم کے۔ اسی کا نام سنت اللہ ہے جو تبدیل نہیں ہوسکتی۔

اقبال بھی بڑی شدت سے انسان کی خودی میں اختیار کے قائل ہیں، وہ کہتے ہیں کہ کافر مجبور ہوتا ہے اور مومن مختار اور اپنی خودی کو بلند کر کے مومن ایسے مقام تک پہنچ جاتا ہے جہاں اُس کی رضا خدا کی رضا سے ہم کنار ہو جاتی ہے۔

مولانا روم ایک لطیف استدلال کرتے ہیں کہ جبر واختیار کا مسئلہ تو کتے کو بھی معلوم ہے، کتے کو جب کوئی پتھر مارتا ہے، تو حالاں کہ چوٹ پتھر سے لگتی ہے لیکن وہ پتھر کو کاٹنے نہیں دوڑتا کیوں کہ وہ جانتا ہے کہ پتھر مجبور ہے اور مارنے والا مختار ہے۔ چنانچہ وہ پتھر مارنے والے کو کاٹنے دوڑتا ہے۔

اقبال اور رومی دونوں کا خیال ہے کہ تقدیر کے غلط مفہوم نے انسان کی خودی اور اخلاقی زندگی کو سخت نقصان پہنچایا ہے، اسی لیے ان دونوں نے اس کی شدید مخالفت کی ہے اور تقدیر کا ایسا مفہوم پیش کیا ہے جو انسانی خودی اور جدوجہد کی قوتوں کو ابھارے۔

....

اس مضمون کے بنیادی ماخذات سے ہم گریز کرتے ہوئے اتنا ضرور جان چکے ہیں کہ کہیں اقبال کی فکر کے ابتدائی سوتے عجمی فکر سے ضرور جُڑے ہوئے تھے، اُس کی ایک وجہ تو یہی کہ اُس تصوف کا تمام نظام جو ہندوستان میں پھیلا ہوا تھا اور جس کی گرفت میں اقبال کا اپنا گھر بھی تھا، وہ

سب کا سب عجم سے براہِ راست مستعار تھا اور اُسی کو روحانی بصیرت کا وسیلہ قرار دیا جاتا تھا۔ اقبال اگر چہ اُس میں موجود فکری کمزوریوں کو جانتا تھا اور اُس سے گریز چاہتا تھا لیکن یہ گریز کسی مستقیم صراط کا پتا بھی نہیں دے سکتا تھا۔ اس عالم میں اقبال کو رومی ہی کی ایک ہستی نظر آتی تھی، جو عجمی ہونے کے ساتھ ساتھ عربی دانش سے جُڑی ہوئی تھی اور اقبال کی رہنمائی کا بیڑا اُٹھا سکتی تھی کیوں کہ اُس کے اندر عجمی تصوف اور عربی شریعت کی لچکدار اور دراز شاخیں پھل سے بھری ہوئی تھیں لہٰذا اقبال کی ایک پوری نظم رومی کی اُس بصیرت کا اعتراف کرتی نظر آتی ہے۔ ہم پہلے اُس نظم کو درج کرتے ہیں تا کہ ہمیں اقبال کے ارتقائی فکری سوتے کی درمیانی روشوں کے کنارے ہاتھ آ جائیں، اس لیے کہ اِس سے آگے اقبال جلد ایک اور سمت نکل جائے گا جس کی نشاندہی ہم اپنے پچھلے اوراق میں کر آئے ہیں یعنی معنوی آزادی کا پیش خیمہ بننے والی ابوذر و اویس و سلمان و بلال و قنبر کی ایک خاص طرز کی غلامی جہاں رومی کی فکر بہر حال نہیں پہنچ پائی تھی لیکن وہاں تک جانے سے پہلے اقبال کی رومی کے اعتراف میں نظم ملاحظہ کر لیں۔

پیرو مرید

مریدِ ہندی

چشمِ بینا سے ہے جاری جوئے خوں
علمِ حاضر سے ہے دیں زار و زبوں

پیرِ رومی

علم را برتن زنی مارے بود
علم را بر دل زنی یارے بود

مریدِ ہندی

اے امامِ عاشقانِ درد مند
یاد ہے مجھ کو ترا حرفِ بلند
خشک مغز و خشک تار و خشک پوست
از کجا می آید ایں آوازِ دوست

دورِ حاضر مستِ چنگ و بے سرور
بے ثبات و بے یقین و بے حضور
کیا خبر اِس کو کہ ہے یہ راز کیا
دوست کیا ہے دوست کی آواز کیا
آہ یورپ بافروغ و تابناک
نغمہ اس کو کھینچتا ہے سوئے خاک

پیرِ رومی

بر سماعِ راست ہر کس چیر نیست
طعمۂ ہر مرغکے انجیر نیست

مریدِ ہندی

پڑھ لیے میں نے علومِ شرق و غرب
روح میں باقی ہے اب تک درد و کرب

پیرِ رومی

دستِ ہر نااہل بیمارت کند
سوئے مادر آکہ تیمارت کند

مریدِ ہندی

اے نگہ تیری مرے دل کی کشاد
کھول مجھ پر نکتۂ حکمِ جہاد

پیرِ رومی

نقشِ حق را ہم بہ امرِ حق شکن
بر زجاجِ دوست سنگِ دوست زن

مریدِ ہندی

ہے نگاہِ خاوراں مسحورِ غرب
حورِ جنت سے ہے خوشتر حورِ غرب

پیرِ رومی

ظاہرِ نقرہ گر اسپید است نو
دست و جامہ ہم سیہ گرد ازو

مریدِ ہندی

آہ مکتب کا جوانِ گرم خوں
ساحرِ افرنگ کا صیدِ زبوں

پیرِ رومی

مرغِ پرنا رُستہ چوں پراں شود
طعمہ ہر گربہ دراں شود

مریدِ ہندی

تا کجا آویزشِ دین و وطن
جوہرِ جاں پر مقدم ہے بدن

پیرِ رومی

قلبِ پہلو می زند بازر بشب
انتظارِ روز می دارد ذہب

مریدِ ہندی

سرِ آدم سے مجھے آگاہ کر
خاک کے ذرے کو مہر و ماہ کر

پیرِ رومی

ظاہرش را پشۂ آرد بچرخ
باطنش آمد محیط ہفت چرخ

مریدِ ہندی

خاک تیرے نور سے روشن بصر
غایتِ آدم خبر ہے یا نظر

پیرِ رومی

آدمی دید است باقی پوست است
دید آں باشد کہ دید دوست است

مریدِ ہندی

زندہ ہے مشرق تری گفتار سے
اُمتیں مرتی ہیں کس آزار سے

پیرِ رومی

ہر ہلاکِ اُمت پیشیں کہ بود
زانکہ بر جندل گماں بروند عود

مریدِ ہندی

اب مسلماں میں نہیں وہ رنگ و بو
سرد کیوں کر ہو گیا اس کا لہو

پیرِ رومی

تا دلِ صاحب دِلے نامد بہ درد
ہیچ قومے را خدا رُسوا نہ کرد

مریدِ ہندی

گرچہ بے رونق ہے بازارِ وجود
کون سے سودے میں ہے مردوں کا سود؟

پیرِ رومی

زیرکی بفروش و حیرانی بخر
زیرکی ظن است و حیرانی نظر

مریدِ ہندی

ہم نفس میرے سلاطیں کے ندیم
مَیں فقیرِ بے کلاہ و بے گلیم!

پیرِ رومی

بندہ یک مردِ روشن دل شوی
بہ کہ فرقِ سرِ شاہاں روی

مریدِ ہندی

اے شریکِ مستیِ خاصانِ بدر
مَیں نہیں سمجھا حدیثِ جبر و قدر

پیرِ رومی

بال بازاں را سوئے سلطاں برو
بال زاغاں را بگورستاں برو

مریدِ ہندی

کاروبارِ خسروی یا راہبی
کیا ہے آخر غایتِ دینِ نبی؟

پیرِ رومی

مصلحت در دینِ ما جنگ و شکوہ
مصلحت در دینِ عیسیٰ غار و کوہ

مریدِ ہندی

کس طرح قا بو میں آئے آب و ِگل
کس طرح پیدا ہو سینے میں دِل

پیرِ رومی

بندہ باش بر زمیں رو چوں سمند
چوں جنازہ نے کہ بر گردن برند

مریدِ ہندی

سِرِ دیں ادراک میں آتا نہیں
کس طرح آئے قیامت کا یقیں

پیرِ رومی

پس قیامت شو قیامت را بیں
دیدن ہر چیز را شرط است ایں

مریدِ ہندی

آسماں میں راہ کرتی ہے خودی
صیدِ مہر و ماہ کرتی ہے خودی
بے حضور و بافروغ و بے فراغ
اپنے نخچیروں کے ہاتھوں داغ داغ

پیرِ رومی

آں کہ ارزد صید را عشق است و بس
لیکن او کہ گنجد اندر دامِ کس

مریدِ ہندی

تجھ پہ روشن ہے ضمیرِ کائنات
کس طرح محکم ہو ملت کی حیات؟

پیرِ رومی

دانہ باشی مرغکانت برچنند
غنچہ باشی کوہ کانت بر کنند
دانہ پنہاں کن سراپا دام شو
غنچہ پنہاں کن گیاہ بام شو

مریدِ ہندی

تو یہ کہتا ہے کہ دل کی کر تلاش
طالبِ دل باش و در پیکار باش
جو مرا دل ہے مرے سینے میں ہے
میرا جوہر مرے آئینے میں ہے

پیرِ رومی

تو ہمی گوئی مرا دل نیز ہست
دل فرازِ عرش باشد نے بہ پست
تو دل خود را دلِ پنداشتی
جستجوئے اہلِ دل بہ گذاشتی

مریدِ ہندی

آسمانوں پر مرا فکرِ بلند
مَیں زمیں پر خوار و زار و دردمند
کارِ دنیا میں رہا جاتا ہوں میں
ٹھوکریں اس راہ میں کھاتا ہوں میں
کیوں مرے بس کا نہیں کارِ زمیں
ابلۂ دنیا ہے کیوں دانائے دیں؟

پیرِ رومی

آں کہ بر افلاک رفتارش بود
بر زمیں رفتن چہ دشوار بود

مریدِ ہندی

علم و حکمت کا ملے کیوں کر سراغ
کس طرح ہاتھ آئے سوز و درد و داغ

پیرِ رومی

علم و حکمت زاید از نانِ حلال
عشق و رقت آید از نانِ حلال

مریدِ ہندی

ہے زمانے کا تقاضا انجمن
اور بے خلوت نہیں سوزِ سخن

پیرِ رومی

خلوت از اغیار باید نے ز یار
پوستیں بہرِ دے آمد نے بہار

مریدِ ہندی

ہند میں اب نور ہے باقی نہ سوز
اہلِ دیں اس دیس میں ہیں تیرہ روز!

پیرِ رومی

کارِ مرداں روشنی و گرمی است
کارِ دوناں حیلہ و بے شرمی است

بالِ جبریل

اقبال کے فکری نظام میں اطمینان اور سکوت کی منزل

درج بالا نظم میں صاف محسوس ہوتا ہے کہ اقبال کے فکری نظام کا ایک بڑا حصہ رومی کی پیروی میں آگے بڑھتا ہے لیکن جیسا کہ ہم نے پہلے عرض کیا تھا، بعد میں اقبال کا تصوف کے خلاف ایک متوازی فکر کا حامل ہوتا ہے، جو آگے بڑھ کر عشق کی اُس تفہیم تک چلا جاتا ہے، جسے خانقاہ میں موجود سامانِ عشق کی محتاجی نہیں ہے۔ یہ ایک انتہائی اہم بات ہے اور یہی بات اقبال کے لیے ایک عظیم فلسفیانہ اُپج فراہم کرتی ہے، جسے آگے چل کر ہم نہایت آسانی سے سمجھ سکیں گے لیکن اپنی سابقہ گفتگو سے آگے نکلتے ہوئے یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ اقبال کی فکر کا یہ دور اب ایک طرح سے ٹھہراؤ کے قریب ہوتا جا رہا ہے۔ انسان کی فطرت ہے، جیسے جیسے منزل کے قریب ہوتا ہے، اپنے مزاج، ردِ عمل، رفتار اور طبیعت میں ایک اطمنان بخش سنجیدگی لے آتا ہے۔ یہی سنجیدگی ایک مدت بعد اقبال کی فطرت میں در آئی۔ اب وہ کسی بھی قسم کی جلدی اور اُتھلے رویوں کا شکار ہونے کا متحمل نہیں تھا۔ ہم اس سلسلے میں اقبال کی اس نظم کو ضرور درج کریں گے، جس کے مصرعوں میں بھی وہی سنجیدگی اور ٹھہراؤ موجود ہے، جو ۱۹۳۲ کے بعد اُن کی فکر اور نظریات میں اطمنان کی حد تک

موجود ہے۔ یہ دور اقبال کی آفاقی عبقریت کے دور کی نسبت سے شروع ہوتا ہے، جس میں انھوں نے اپنے یقین کے ساتھ ایک فیصلہ کن انداز میں سمت کا تعین کر لیا تھا۔

لا اِلٰہ اِلاّ اللہ

خودی کا سرِ نہاں لا اِلٰہ اِلاَّ اللہ
خودی ہے تیغِ فساں لا اِلٰہ اِلاَّ اللہ
یہ دور اپنے ابراہیم کی تلاش میں ہے
صنم کدہ ہے جہاں لا اِلٰہ اِلاَّ اللہ
کیا ہے تونے متاعِ غرور کا سودا
فریبِ سُود و زیاں لا اِلٰہ اِلاَّ اللہ
یہ مال و دولتِ دنیا، یہ رشتہ و پیوند
بتانِ وہم و گماں لا اِلٰہ اِلاَّ اللہ
خرد ہوئی ہے زمان و مکاں کی زُناری
نہ ہے زماں نہ مکاں لا اِلٰہ اِلاَّ اللہ
یہ نغمہ فصلِ گل و لالہ کا نہیں پابند
بہار ہو کہ خزاں لا اِلٰہ اِلاَّ اللہ
اگرچہ بُت ہیں جماعت کی آستینوں میں
مجھے ہے حکمِ اذاں لا اِلٰہ اِلاَّ اللہ

اقبال کا عشق یا عقل کا اظہاریہ

بعض لوگوں کو یہ غلط فہمی ہوئی کہ اقبال عقل و خرد کے خلاف محض جذبات کے بہاؤ میں بہنے والا شاعر ہے، جس نے جذباتی کیفیت کے تحت اپنے فیصلوں میں عقل کو فریب سمجھنا اپنی ذات کا مقصد بنالیا تھا۔ اقبال کے بعض شعروں نے اس غلط فہمی کو ہوا بھی دی۔ جیسا کہ اسی نظم کے ایک شعر سے عیاں ہے مگر ہمیں اس بات سے اتفاق نہیں ہے۔ دراصل اقبال کے ہاں یا کسی بھی بڑے شاعر کے لیے مسئلہ یہ ہوتا ہے کہ وہ کوئی بھی بات کلی طور پر یا مطلقاً نہیں کرتا، اُس کا مدعا نظریے کی

جزیات سے متعلق ہوتا ہے مثلاً وہ زوال سے بچنا چاہتا ہے۔ یہ اسی صورت ہو سکتا ہے کہ وہ اُس اساطیری حقیقت کو چھو لے، جس کے ساتھ منسلک ہو کر اُسے بھی وہی ابدیت مل جائے، جو اساطیر کے نصیب میں آئی ہے۔ یہ اساطیری مقام وہ ہے، جہاں حسن کو زوال نہیں ہے اور حسن ایک لازوال فطرت کا بیانیہ ہے۔ اس بیانیے کو دریافت کرنے کے لیے وہ فطرت کے مختلف مظاہر سے مدد طلب کرتا ہے، کبھی زمینی مظاہر سے اور کبھی آسمانی مظاہر سے اور کبھی اِنھی سے منسلک روحانی طاقتوں سے، جن طاقتوں کی ابھی کسی کو خبر نہیں۔ اسی حسن کا تذکرہ انھوں نے اپنی ایک نظم میں بیان بھی کیا ہے اور ہم اُسے درج بھی کر چکے ہیں، پھر جب اُسے محسوس ہوتا ہے کہ یہ استعارے زمین کی حدود میں نہیں ہیں، یہ کہیں آسمانوں کی وسعتوں سے بھی پرے ماورائے فکر موجود ہیں تو اُن سے ملنے کے لیے اُسے مزید اُوپر اُٹھنا تھا اور زمینی استعاروں سے بلند ہونا تھا، اُس کے لیے مسلسل جستجو اور تلاش اُسے بے قرار رکھتی ہے۔ ایک کے بعد دوسری بلندی کی طرف۔ اب یہ کہ یہاں اقبال کے عقل اور شعور کی وہ سطح جو مظاہرِ فطرت کو محض خارجی سطح پر دیکھتی ہے تو اقبال اُسے رَد کر دیتا ہے، اور وہ رَد بھی عقلی پیمانوں پر کرتا ہے نا کہ جذباتی پیمانوں پر، کیوں کہ یہ بات اُسے عقل ہی بتاتی ہے کہ اس خارج سے ماورا، اندرون میں کچھ اور ہنگامے بھی ہیں، جو اندرون ہی کی طاقت اور کارفرمائی سے دیکھے جا سکتے ہیں، یہاں ہمارا سوال یہ ہے کہ کیا اقبال کا یہ فیصلہ جذباتی تھا یا عقلی؟ لامحالہ کہنا پڑے گا کہ یہ ایک ارتقائی عقلی فیصلہ تھا۔ اسی کے لیے اقبال نے ایک طویل فکری سفر کی صعوبت جھیلی ہے۔

جیسا کہ ہم پہلے بلال حبشی، سلمان فارسی اور صہیب رومی کے باب میں عرض کر چکے ہیں کہ اقبال اُنھی کی پیروی میں معنوی آزادی کا سفر طے کرتے ہوئے خودی کی مملکت میں داخل ہوا، تو اب اُس کی اگلی منزلیں بھی اُسی طرف پڑیں گی اور یہ منزلیں اُس نے محض جذبات کے سہارے سے نہیں، بلکہ تاریخی حقائق کو سامنے رکھتے ہوئے جذبے کے ساتھ عقلی جنون کی سواری پر طے کیں۔ اقبال کی بائیوگرافی پڑھنے والے خوب جانتے ہیں کہ اِس سلسلے میں اُس نے کون کون سے کنویں نہیں جھانکے۔ اُس کے نتیجے میں اُسے ملامت کا سامنا بھی کرنا پڑا اور کٹھ ملا ذہنیت سے کفر کے فتوے بھی جھیلے مگر وہ رُکا نہیں۔ اِن ارتقائی راہوں پر کبھی وہ عقل سے دو بدو ہوتا ہے، کہیں حرکت کو وسیلہ بناتا ہے اور کہیں خودی اور خودداری کے مبالغے میں ابلیس کی ستائش پر آمادہ ہو جاتا

ہے لیکن ابلیس کی خودی اُس کی نظر میں دراصل خودی کی اُسی خام تفہیم کی غماز ہے، جو اِس کوچے میں نئے نئے واردانِ شوق کی نظر کا نتیجہ ہے، مگر وہ یہاں بھی جلد سمجھ لیتا ہے کہ ابلیس کی خودی ایک فریب زدہ ذہن کا بے جا تکبر ہے۔ اِس لیے آگے چل کر ابلیس کے کردار اور اُس کی خودی پر اصرار نہیں کرتا اور اپنے آپ کو جلد اُس کی طرف سے گریز کر کے دوسری طرف کا رخ اختیار کر لیتا ہے، جہاں سے اُس نے معنوی طور پر آزاد انسانوں کا راستہ اختیار کیا تھا۔ وہ جانتا ہے، ابلیس عادلِ مطلق کی طرف سے ایک مطعون اور ملعون کردار ہے لیکن اپنے جمالیاتی آہنگ اور شاعرانہ شوریدگی یا آزادہ روی کو بروئے کار لاتے ہوئے اُسے بھی ایک اساطیری وجود میں دیکھ کر خوش ضرور ہوتا ہے، کیوں کہ آخر ابلیس کی وابستگی بھی تو ایک طویل دورانیے کی بقا کی طرف بڑھتی ہے، چاہے وہ بقا عذاب کی منزل تک ہی کیوں نہ لے جائے، جہاں وہ اپنی اَنا کی تسکین کے لیے انکار کے فریب میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ اقبال یہاں ابلیس کے احساسِ برتری کو ثابت کرنے کے لیے کس زور سے مکالمہ کرتا ہے، دیکھئے ذرا اور یہ احساسِ برتری ایک طرح سے فریب ہی ہے، جو عقل کے احساسِ کُلی سے شروع ہوتا ہے۔

جبریل

ہمدمِ دیرینہ، کیسا ہے یہ جہانِ رنگ و بو

ابلیس

سوز و ساز و درد و داغ و جستجوئے و آرزو

جبریل

ہر گھڑی افلاک پر رہتی ہے تیری گفتگو
کیا ممکن نہیں کہ ترا چاکِ دامن ہو رفو

ابلیس

آہ اے جبریل تو واقف نہیں اس راز سے
کر گیا سر مست مجھ کو ٹوٹ کر میرا سبو

اب یہاں میری گزر ممکن نہیں ممکن نہیں
کس قدر خاموش ہے یہ عالمِ بے کاخ و کو
جس کی نو میدی سے ہو سوزِ درونِ کائنات
اُس کے حق میں تَقنطوا اچھا ہے یا لاتَقنطوا

جبریل

کھو دیے انکار سے تو نے مقاماتِ بلند
چشمِ یزداں میں فرشتوں کی رہی کیا آبرو

ابلیس

ہے مری جرات سے مشتِ خاک میں ذوقِ نمو
میرے فتنے جامۂ عقل و خرد کا تار و پو
دیکھتا ہے تو فقط ساحل سے رزمِ خیر و شر
کون طوفاں کے طمانچے کھا رہا ہے مَیں کہ تُو
خضر بھی بے دست و پا الیاس بھی بے دست و پا
میرے طوفاں یم بہ یم، دریا بہ دریا، جو بہ جو
گر کبھی خلوت میسر ہو تو پوچھ اللہ سے
قصۂ آدم کو رنگیں کر گیا کس کا لہو
میں کھٹکتا ہوں دلِ یزداں میں کانٹے کی طرح
تو فقط اللہ ہو اللہ ہو، اللہ ہو

جیسا کہ اقبال ابلیس کی حقیقت سے واقف ہے اور اِس کردار کی پستی کو بخوبی پہچانتا ہے لیکن اُس کی اَنا کی تسکین اِسی کے ذریعے سے ہو سکتی تھی۔ جب اقبال کی اَنا کا جوش مدھم پڑتا ہے اور وہ مکرر اپنی ذات کا احاطہ کرتا ہے تو ایک دفعہ پھر مُڑ کر اپنوں کی طرف یعنی مقدس ہستیوں سے وابستہ غلاموں کے ہاں رجوع کرتا ہے۔ اگرچہ درج بالا نظم میں وہ جبریل کے مقابلے میں ابلیس کی برتری پر شاداں نظر آتا ہے مگر حقیقت میں وہ اس پر مطمئن نہیں ہوا تھا۔ وہ محض ابلیس کے مکالماتی

فسانے میں جمالیاتی رنگ بھر کر طویل دورانیے کی بقا سے ابدی بقا کی طرف جانا چاہتا تھا اور دیکھنا چاہتا تھا کہ اگر ابلیس کے انکار میں ابدی فنا ہے تو تسلیم کے ذریعے اس فنا کی ضد یعنی ابدی بقا بھی تو کہیں موجود ہے۔ اس لیے وہ جلد ہی اس مقام سے آگے گزر جاتا ہے اور اسی ابلیس کو سطحی عقل کا نمائندہ قرار دے کر رد کر دیتا ہے۔ ابلیس نے انکار کر کے اچھا فیصلہ نہیں کیا تھا چنانچہ آگے جا کر وہ اس سطحی عقل کو عشق کے مقابلے میں کھڑا کر دیتا ہے۔ ایسی عقل جسے فنا ہے، ایسے عشق کے مقابلے میں جسے بقا ہے۔ دیکھیے:

عقل گو آستاں سے دور نہیں
اس کی تقدیر میں حضور نہیں
دلِ بینا بھی کر خدا سے طلب
آنکھ کا نور دل کا نور نہیں
علم میں بھی سرور ہے لیکن
یہ وہ جنت ہے جس میں حور نہیں

بالِ جبریل

بالِ جبریل ہی کی ایک اور غزل دیکھیے:

جب عشق سکھاتا ہے آدابِ خود آگاہی
کھلتے ہیں غلاموں پہ اسرارِ شہنشاہی
عطار ہو، رومی ہو، رازی ہو، غزالی ہو
کچھ ہاتھ نہیں آتا بے آہِ سحر گاہی

بالِ جبریل

اس کے بعد جب ہم درج ذیل غزل دیکھتے ہیں تو اقبال کا نظریۂ عشق بالکل واشگاف طور پر ہماری منزل کو آسان کر دیتا ہے، جہاں اقبال کے ساتھ ہم ایک واضح حدود میں پہنچ جاتے ہیں۔

خودی ہو علم سے محکم تو غیرتِ جبریل
اگر ہو عشق سے محکم تو صورِ اسرافیل
عذابِ دانشِ حاضر سے باخبر ہوں میں
کہ اس آگ میں ڈالا گیا ہوں مثلِ خلیل
فریب خوردۂ منزل ہے کارواں ورنہ
زیادہ راحتِ منزل سے ہے نشاطِ رحیل
نظر نہیں تو مرے حلقۂ سخن میں نہ بیٹھ
کہ نکتہ ہائے خودی ہیں مثالِ تیغِ اصیل
غریب و سادہ و رنگیں ہے داستانِ حرم
نہایت اس کی حسین، ابتدا ہے اسماعیل

بالِ جبریل

یہ سب کچھ تو ہے مگر ایک احساس اقبال کو ابھی جستجو میں رکھے ہوئے ہے اور وہ ہے تلاشِ عشق، جسے ابھی وہ ڈھونڈ نہیں پایا اور نہایت کرب کے ساتھ پوچھتا ہے۔

کون سی وادی میں ہے، کون سی منزل میں ہے
عشقِ بلا خیز کا قافلۂ سخت جاں

اقبال کی جستجو جاری رہتی ہے۔ جب کسی انسان کو رستے کا تھوڑا سا سراغ مل جائے تو اُس کے قدموں کی رفتار تیز ہو جاتی ہے بالکل اسی طرح اب اقبال کی فکری پرواز پہلے سے کہیں تیز اور ہموار ہو چکی ہے، وہ بڑی جد و جہد سے زمین کی کثافتوں اور آسمان کے کھنچاؤ سے باہر نکل کر ایک ایسے مقام تک جا پہنچا ہے، جہاں اُس رومانوی اساطیر کا سرا اُس کے ہاتھ لگ جاتا ہے، جس کے دروازے پر بقا کا قفل ہے اور اُس کی کلید عشق ہے، جو ایک مردِ قلندر کے پاس ہے اور وہ مردِ قلندر تمام زمینی اور آسمانی استعاروں اور علتوں سے بے نیاز ہے، جنہیں اپنی درویشی اور ایک لازوال مشیت کے عوض ٹھکرا چکا ہے۔ وہ مردِ قلندر اقبال کے لیے ایسا حقیقی اور تاریخی بیانیہ فراہم کرتا ہے،

جسے کائنات کی مادی قوتیں شکست دینے سے عاری ہیں، اُس قلندر اور مردِ حق نے اپنے وجود کے عینی ثبات سے کائنات کو زیر کر کے تسخیر کر لیا ہے اور یہ تسخیر اُس کے بقائے دوام کی دلیل اس لیے ہے کہ کم از کم کائنات کا زوال اس کے لیے طویل دورانیے کا متقاضی ضرور ہے۔

اب جبکہ ہم اقبال کے فکری ارتقا کو بیان کرتے ہوئے اپنی منزل کے قریب ہوتے جا رہے ہیں تو مناسب ہے کہ اگلی چوکھٹ پر پہنچنے سے پہلے اقبال کی ایک ایسی نظم سناتے جائیں، جس میں اقبال نے زمین کے فطرتی مظاہر سے لے کر عشق اور پھر وہاں سے خودی تک، اپنی ارتقائی منزلوں کا ایک لاشعوری احاطہ کیا ہے، یہ بالِ جبریل کی نہایت اہم نظم ہے، جسے اُس نے ساقی نامہ کا نام دیا ہے۔

ساقی نامہ

ہوا خیمہ زن کاروانِ بہار
ارم بن گیا دامنِ کہسار
گُل و نرگس و سوسن و نسترن
شہیدِ ازل لالہ خونیں کفن
جہاں چھپ گیا پردۂ رنگ میں
لہو کی ہے گردش رگِ سنگ میں
فضا نیلی نیلی، ہوا میں سرور
ٹھہرتے نہیں آشیاں میں طیور
وہ جوئے کہستاں اُچکتی ہوئی
اٹکتی، لچکتی، سرکتی ہوئی
اُچھلتی، پھسلتی، سنبھلتی ہوئی
بڑے پیچ کھا کر نکلتی ہوئی
رُکے جب تو سِل چیر دیتی ہے یہ
پہاڑوں کے دل چیر دیتی ہے یہ

ذرا دیکھ اے ساقیِ لالہ فام
سناتی ہے یہ زندگی کا پیام
پلا دے مجھے وہ مئے پردہ سوز
کہ آتی نہیں فصلِ گل روز روز
وہ مے، جس سے روشن ضمیرِ حیات
وہ مے جس سے ہے ہستیء کائنات
وہ مے جس میں ہے سوزو سازِ ازل
وہ مے جس سے کھلتا ہے رازِ ازل

اُٹھا ساقیا پردہ اُس راز سے
لڑا دے ممولے کو شہباز سے

زمانے کے انداز بدلے گئے
نیا راگ ہے ساز بدلے گئے
ہوا اس طرح فاش رازِ فرنگ
کہ حیرت میں ہے شیشہ بازِ فرنگ
پرانی سیاست گری خوار ہے
زمیں میر و سلطاں سے بیزار ہے
گیا دورِ سرمایہ داری گیا
تماشا دکھا کر مداری گیا
گراں خواب چینی سنبھلنے لگے
ہمالہ کے چشمے اُبلنے لگے
دلِ طورِ سینا و فاراں دو نیم
تجلی کا پھر منتظر ہے کلیم

مسلماں ہے توحید میں گرم جوش
مگر دل ابھی تک ہے زنار پوش
تمدّن، تصوف، شریعت کلام
بتانِ عجم کے پجاری تمام
حقیقت خُرافات میں کھو گئی
یہ اُمت روایات میں کھو گئی
لبھاتا ہے دل کو کلامِ خطیب
مگر لذتِ شوق سے بے نصیب
بیاں اس کا منطق سے سُلجھا ہوا
لُغت کے بکھیڑوں میں اُلجھا ہوا
وہ صوفی کہ تھا خدمتِ حق میں مرد
محبت میں یکتا، حمیت میں فرد
عجم کے خیالات میں کھو گیا
یہ سالک مقامات میں کھو گیا

بجھی عشق کی آگ اندھیر ہے
مسلماں نہیں، راکھ کا ڈھیر ہے

شرابِ کہن پھر پلا ساقیا
وہی جام گردش میں لا ساقیا
مجھے عشق کے پر لگا کر اُڑا
مری خاک جگنو بنا کر اُڑا
خرد کو غلامی سے آزاد کر
جوانوں کو پیروں کا اُستاد کر

ہری شاخِ ملت ترے نم سے ہے
نفس اس بدن میں ترے دم سے ہے
تڑپنے، پھڑکنے کی توفیق دے
دلِ مرتضیٰ، سوزِ صدیق دے
جگر سے وہی تیر پھر پار کر
تمنا کو سینوں میں بیدار کر
ترے آسمانوں کے تاروں کی خیر
زمینوں کے شب زندہ داروں کی خیر
جوانوں کو سوزِ جگر بخش دے
مرا عشق، میری نظر بخش دے
مری ناؤ گرداب سے پار کر
یہ ثابت ہے تو اسے سیّار کر
مرے دیدہ تر کی بے خوابیاں
مرے دل کی پوشیدہ بے تابیاں
مرے نالہ نیم شب کا نیاز
مری خلوت و انجمن کا گداز
امنگیں مری آرزوئیں مری
اُمیدیں مری جستجوئیں مری
مری فطرت آئینۂ روزگار
غزالانِ افکار کا مرغزار
مرا دل، مری رزم گاہِ حیات
گمانوں کے لشکر، یقیں کا ثبات
یہی کچھ ہے ساقی متاعِ فقیر
اِسی سے فقیری میں ہوں میں امیر

مرے قافلے میں لٹا دے اسے
لٹا دے، ٹھکانے لگا دے اسے

دما دم رواں ہے یمِ زندگی
ہر اک شے سے پیدا رمِ زندگی
اِسی سے ہوئی ہے بدن کی نمود
کہ شُعلے میں پوشیدہ ہے موجِ دُود
گراں گرچہ ہے صحبتِ آب و گل
خوش آئی اِسے محنتِ آب و گل
یہ ثابت بھی ہے اور سیار بھی
عناصر کے پھندوں سے بیزار بھی
یہ وحدت ہے کثرت میں ہر دم اسیر
مگر ہر کہیں بے چگوں، بے نظیر
پسند اِس کو تکرار کی خو نہیں
کہ تُو مَیں نہیں اور مَیں تُو نہیں
من و تو سے ہے انجمن آفریں
مگر عینِ محفل میں خلوت نشیں
چمک اس کی بجلی میں، تارے میں ہے
یہ چاندی میں، سونے میں، پارے میں ہے
اِسی کے بیاباں اسی کے ببول
اِسی کے ہیں کانٹے، اسی کے ہیں پھول
کہیں اس کی طاقت سے کہسار چور
کہیں اس کے پھندے میں جبریل و حور

کہیں جُرہ شاہینِ سیماب رنگ
لہو سے چکوروں کے آلودہ چنگ

کبوتر کہیں آشیانے سے دور
پھڑکتا ہوا جال میں ناصبور
فریبِ نظر ہے سکون و ثبات
تڑپتا ہے ہر ذرۂ کائنات
ٹھہرتا نہیں کاروانِ وجود
کہ ہر لحظہ ہے تازہ شانِ وجود
سمجھتا ہے تو راز ہے زندگی
فقط ذوقِ پرواز ہے زندگی
بہت اِس نے دیکھے ہیں پست و بلند
سفر اِس کو منزل سے بڑھ کر پسند
سفر زندگی کے لیے برگ و ساز
سفر ہے حقیقت، حضر ہے مجاز
اُلجھ کر سلجھنے میں لذت اِسے
تڑپنے پھڑکنے میں راحت اِسے
ہوا جب اِسے سامنا موت کا
کٹھن تھا بڑا تھامنا موت کا
اُتر کر جہانِ مکافات میں
رہی زندگی موت کی گھات میں
مذاقِ دوئی سے بنی زوج زوج
اُٹھی دشت و کہسار سے فوج فوج

گُل اس شاخ سے ٹوٹتے بھی رہے
اِسی شاخ سے پھوٹتے بھی رہے
سمجھتے ہیں ناداں اِسے بے ثبات
اُبھرتا ہے مٹ مٹ کے نقشِ حیات
بڑی تیز جولاں، بڑی زود رس
ازل سے ابد تک رمِ یک نفس

زمانہ کہ زنجیرِ ایام ہے
دَموں کے اُلٹ پھیر کا نام ہے

یہ موجِ نفس کیا ہے؟ تلوار ہے
خودی کیا ہے؟ تلوار کی دھار ہے
خودی کیا ہے، رازِ درونِ حیات
خودی کیا ہے، بیداریء کائنات
خودی جلوہ بدمست و خلوت پسند
سمندر ہے اک بوند پانی میں بند
اندھیرے اُجالے میں ہے تابناک
من و تو میں پیدا، من و تو سے پاک
ازل اِس کے پیچھے، ابد سامنے
نہ حد اس کے پیچھے نہ حد سامنے
زمانے کے دریا میں بہتی ہوئی
ستم اس کی موجوں کے سہتی ہوئی
تجسّس کی راہیں بدلتی ہوئی
دما دم نگاہیں بدلتی ہوئی

سُبک اس کے ہاتھوں میں سنگِ گراں
پہاڑ اس کی ضربوں سے ریگِ رواں
سفر اس کا انجام و آغاز ہے
یہی اس کی تقویم کا راز ہے
کرن چاند میں ہے شرر سنگ میں
یہ بے رنگ ہے ڈوب کر رنگ میں
اسے واسطہ کیا کم و بیش سے
نشیب و فراز و پس و پیش سے
ازل سے ہے یہ کشمکش میں اسیر
ہوئی خاکِ آدم میں صورت پذیر

خودی کا نشیمن ترے دل میں ہے
فلک جس طرح آنکھ کے تِل میں ہے

خودی کے نگہباں کو ہے زہر ناب
وہ ناں، جس سے جاتی رہے اُس کی تاب
وہی ناں ہے اُس کے لیے ارجمند
رہے جس سے دنیا میں گردن بلند
فرو فالِ محمود سے در گزر
خودی کو نگہ رکھ، ایازی نہ کر
وہی سجدہ ہے لائقِ اہتمام
کہ ہو جس سے ہر سجدہ تجھ پر حرام
یہ عالم، یہ ہنگامۂ رنگ و صوت
یہ عالم کہ ہے زیرِ فرمانِ موت

یہ عالم، یہ بُت خانۂ چشم و گوش
جہاں زندگی ہے فقط خورو نوش
خودی کی یہ ہے منزلِ اولیں
مسافر یہ تیرا نشیمن نہیں
تری آگ اس خاکداں سے نہیں
جہاں تجھ سے ہے، تُو جہاں سے نہیں
بڑھے جا یہ کوہِ گراں توڑ کر
خودی شیرِ مولا، جہاں اُس کا صید
زمیں اُس کی صید آسماں اُس کا صید
جہاں اور بھی ہیں ابھی بے نمود
کہ خالی نہیں ہے ضمیرِ وجود
ہر اک منتظر تیری یلغار کا
تری شوخیٔ فکر و کردار کا
یہ ہے مقصدِ گردشِ روزگار
کہ تیری خودی پہ ہو آشکار
تُو ہے فاتحِ عالمِ خوب و زشت
تجھے کیا بتاؤں تری سر نوشت
حقیقت پہ ہے جامۂ حرف تنگ
حقیقت ہے آئینہ، گفتار زنگ
فروزاں ہے سینے میں شمع نفس
مگر تابِ گفتار کہتی ہے بس
اگر یک سرِ موے برتر پرم
فروغِ تجلّی بسوزِ پرم

درج بالا نظم کے آخری حصے کے اظہاریے سے یہ بات بخوبی سامنے آتی ہے کہ اقبال، جس کے لیے شعورِ کائنات اور آگاہی کا عمل درجہ بدرجہ اپنے در وا کرتا رہا، وہ بالآخر عملی طور پر معنوی آزادی سے ہوتا ہوا عشق کی بارگاہ میں پہنچنے میں کامیاب ہو گیا، جس کے نتیجے میں خودی اور خوداری کا آئینہ واشگاف ہوا۔ یہ وہی خودی ہے جو ایک طرف ابوذر، سلمان و قنبر اور بلال سے بندھی غلامی کے پردے میں معنوی آزادی ہے تو دوسری طرف تمام کائنات کے فطری و غیر فطری مظاہر سے بے نیازی کا اعلانیہ ہے۔ اب یہ کہ اس عشق کے سلسلے میں بندھ جانے سے اقبال کو کن حقائق کی خبر ملی ہے ذرا اقبال کی درج ذیل غزل کو دیکھئے۔

عشق سے پیدا نوائے زندگی میں زیر و بم
عشق سے مٹی کی تصویروں میں سوزِ دم بہ دم
آدمی کے ریشے ریشے میں سما جاتا ہے عشق
شاخِ گل میں جس طرح بادِ سحر گاہی کا نم
اپنے رازق کو نہ پہچانے تو محتاجِ ملوک
اور پہچانے تو ترے گدا دارا و جم
دل کی آزادی شہنشاہی، شکم سامانِ موت
فیصلہ تیرا ترے ہاتھوں میں ہے، دل یا شکم

اقبال کے نقطہ نظر میں عشق اور اُس کے نتیجے میں خودی کا پروانہ ملنا آزادی ہے، تو اقبال اُس آزادی کے حصول کے لیے اُسی طرف رجوع کرتا ہے لہٰذا اب اقبال کا سفر اُس مردِ قلندر کی بارگاہ میں حاضری، یعنی اُس کے فلسفۂ خودی کا ظہور ہے۔ وہ جان گیا ہے کہ دراصل عشق جو مردِ قلندر کی بنیاد ہے، وہ تابع ہے امرِ الٰہی کے اور امر کو زوال نہیں لیکن یہ کیسے طے ہو کہ وہ مردِ قلندر کون ہے؟ جہاں اُسے اپنے کاسۂ دل کو دراز کرنا ہے۔ اِس کے لیے اقبال کی وہی عقلِ سلیم جسے وہ عشق کا نام دیتا ہے، کام آتی ہے تو وہ مردِ قلندر کی، جو دراصل ایک مردِ مومن بھی ہے، اِن اوصاف میں وضاحت کرتا ہے۔

تیرا جمال و جلال مردِ خدا کی دلیل
وہ بھی جمیل و جلیل، تُو بھی جمیل و جلیل

یعنی مردِ خدا، مردِ قلندر یا مردِ مومن، وہ ہے، جو جمیل بھی ہے اور جلیل بھی ہے، اُس کی شان میں جلالت اور جمالیات کا ایسا اعتدال ہے جو کائنات کے اعتدال کی علت ہے۔ یہ اعتدال کائنات کی دلیل اس لیے ہے کہ ہر معلول علت کے بغیر ممکن نہیں اور یہ سلسلہ وجوہ در وجوہ کسی ایک علت پر ضرور ختم ہوتا ہے، جہاں سے مناسب اور معتدل طور سے اسباب پھوٹتے ہیں اور جہاں سے یہ اسباب پھوٹتے ہیں وہی دراصل اَمرِ الٰہی ہے جس کے ساتھ مردِ خدا وابستہ ہے، چنانچہ وہ مردِ خدا براہِ راست جمال و جلال کا معتدل نمونہ ہوگا لیکن دوسری طرف یہ وہ جمالیات ہے جو اپنی دلیل اور عقل سے حاصل نہیں ہوسکتی تھی کیوں کہ ہوسکتا ہے عام انسانی عقل اور دلیل خام ہو، چنانچہ اُس کے حاصل کرنے کے لیے اپنے خالق کی دلیل پر رہنا ضروری تھا۔ اس کے ساتھ ہی اقبال اُس دیار کا کھوج بھی لگا لیتا ہے، جہاں وہ مردِ خدا، یا مردِ مومن رہتا ہے کیوں کہ اگلے ہی شعر میں اقبال اُس کی وضاحت اس طرح کرتا ہے۔

تیری بنا پائیدار، تیرے ستوں بے شمار
شام کے صحرا میں ہو جیسے ہجومِ نخیل
تیرے در و بام پر وادیٔ ایمن کا نور
تیرا منارِ بلند، جلوہ گہِ جبرئیل

یہی یہ وہ جگہ تھی دراصل جہاں ایک منارِ بلند پر کھڑا جبرئیل دربانی کے فرائض انجام دیتا ہے۔ اب اگر آپ کو دربان کا پتہ چل گیا تو اُس مردِ مومن کا خود بخود سُراغ ہاتھ میں آ گیا، جسے اقبال ارتقا کی ابتدائی منزلوں میں نہیں سمجھ سکا تھا لیکن فکری سفر کے تسلسل اور اساطیری جمالیات کی تلاش اقبال کو بالآخر وہاں لے آئی جہاں اُس مردِ قلندر کا نشان تھا۔ اس لیے اقبال جب اُس سخی اور کریم مردِ مومن کے حضور آتا ہے تو اُسے کہنا پڑتا ہے۔

نہ تاج و تخت میں ہے نہ لشکر و سپاہ میں ہے
جو بات مردِ قلندر کی بار گاہ میں ہے

وہ مردِ قلندر کون؟

دارا و سکندر سے وہ مردِ فقیر اولیٰ
ہو جس کی فقیری میں بوئے اسد اللّٰہی

تو جناب یہی اسد اللّٰہی اور عشقِ یداللّٰہی اقبال کا مطمع ءنظر ہے جو آسانی سے اُس کے ہاتھ نہیں لگا۔ نہ یہ گہر نایاب اُتھلے پانی میں غوطہ زنی سے ہاتھ آتا ہے۔ اس کے لیے جہاں اقبال نے ایک طرف فکری بلندیوں پر پرِ جبرئیل کا سہارا لیا، وہیں اپنے شعری آہنگ کے جمالیاتی اُسلوب پر جگر کا خون ٹپکا یا تب جا کر جستجو کا روشن چراغ ہاتھ آیا۔ یہ وہ معنوی بقا کا روحانی اثاثہ، جس کی متاع سے غلامی اور معنوی آزادی کا سُراغ ملا۔ وہ معنوی آزادی جس میں بقائے دوام کی بشارتیں تھیں، اِسی کے لیے دراصل ہم نے اتنا سفر طے کیا ہے۔ لیجیے ہم نے اپنے اس مضمون کی ابتدا میں دو شعر پڑھے تھے کہ اپنی خاک میں شرر پیدا کرنے کے لیے دراصل تجھے نانِ حیدر کے ریزوں کی ضرورت ہے اور یہ وہ ریزے ہیں، جو تجھے ایک طرف اپنے ہی جیسی یا اپنے سے بھی رذیل خلق خدا کی جبہ سائی اور گداگری سے نجات دیں گے تو دوسری طرف بقائے دوام کی سلسبیل کا سقہ، جہاں جبرئیل کا بھی مقامِ بلند ہے، پہنچادے گی۔ یاد رہے، یہ کائنات اور انسان کا سلسلہ ایک ریشمی چادر کے تاروں کی طرح آپس میں منسلک اور جُڑا ہوا ہے، جس کے ایک تار کی جنبش پوری چادر میں لرزش پیدا کر دیتی ہے، چنانچہ حیات و کائنات کے فنا و بقا کے رموز بھی یہیں پر تاروں کے مجاز میں ایک دوسرے سے منسلک ہیں۔ اس لیے یہ آزادی اور غلامی کے درمیان وہ لطیف رمز تھی، جس نے اقبال کو آگے چل کر کائنات کے رموز سے اور بقا و دوام کی اصلیت سے آگاہ کیا، اُسے سمجھایا گیا کہ اسے ابلیس کو کیوں رَد کرنا ہے؟ اور جبرئیل کی پیروی کیوں کرنی ہے؟ اس لیے کہ ابلیس انکار کے پردے میں اپنی خواہش نفس کا غلام تھا، اور یہ خواہشِ نفس ہی دراصل خلقِ خدا کی گداگری پر اُکساتی ہے اور اُس معنوی غلامی کی اولین خشت ہے جبکہ جبریل کی اطاعتِ خدا اُس خواہشِ نفس سے آزادی کا پروانہ ہے جو بعد میں مقامِ بلند اور ازلی بقا کا پیش خیمہ بنتی

ہے۔ جبرئیل مردِ خدا کی دربانی میں عشق کے تابع تھا اور ابلیس اَنا کی پرورش میں اپنی عقل کے تابع اب یہ کہ عشق کیا ہے؟ اقبال کہتا ہے۔

مردِ خدا کا عمل عشق سے صاحبِ فروغ
عشق ہے اصلِ حیات، موت ہے اس پر حرام
عشق دمِ جبریل، عشق دلِ مصطفی
عشق خدا کا رسول، عشق خدا کا کلام

جب اقبال کو یہ خبر ہوئی کہ اصل حیات عشق کی بارگاہ میں ہے، اور عشق کی بارگاہ مردِ مومن کی چوکھٹ ہے اور مردِ مومن کے اوصاف جمال وجلال سے متصف ہیں، تو منطقی طور پر وہ صاحبِ عشق کی طرف رجوع کرتا ہے اور جو کچھ اُس نے اپنے دل کی زندگی کے لیے وہاں سے حاصل کیا، اُس پر نعرہ زن ہوتا ہے۔

تجھ سے ہوا آشکار بندۂ مومن کا راز
اُس کے دنوں کی تپش، اُس کی شبوں کا گداز
اُس کا مقامِ بلند، اُس کا خیالِ عظیم
اُس کا سرور، اُس کا شوق، اُس کا نیاز، اُس کا ناز
ہاتھ ہے اللہ کا بندۂ مومن کا ہاتھ
غالب و کار آفریں، کار کشا، کار ساز

یہی وہ کارکشا وکارساز ہے جس کی جستجو نے اقبال کو جگہ جگہ کھوج کے لیے بھٹکایا۔ یہ کون ہے؟ یہی اقبال کی شاعری کا حاصل اور اُس کے فکر کی شعری جمالیات کا عروج ہے جس کے لیے اقبال نے زمانوں کا سفر طے کیا، اساطیرِ حیات کی ٹٹول کی اور ضمیرِ کائنات کا نغمہ سنا اور شب وروز کے اوراقِ رفتہ وامروز وآئندہ کا مطالعہ کیا تھا۔

ساتواں باب

حیاتِ اقبال کی کہانی غلام بھیک نیرنگ کی زبانی

اللہ اکبر! وقت کی رفتار کس قدر سست اور بہ ایں ہمہ کس قدر تیز ہے۔ اقبال کی اور میری پہلی ملاقات بظاہر کل کی بات ہے مگر حساب لگا کر دیکھیے تو یہ پورے پچاس سال کا وقوعہ ہے۔ آدھی صدی گزر گئی اور کل کی بات ہے۔

مَیں نے 1895ء میں پنجاب یونیورسٹی کا انٹرنس پاس کیا اور اسی سال گورنمنٹ کالج لاہور میں داخل ہوا۔ چوں کہ مَیں تمام یونی ورسٹی میں اول رہا تھا، اس لیے کالج میں داخل ہوتے ہی بہت سے قابل طلبہ میرے دوست بن گئے۔ اُنہیں میں میرے مرحوم دوست چوہدری جلال الدین بھی تھے، جو ڈسکہ ضلع سیالکوٹ کے رہنے والے تھے اور سیالکوٹ سے انٹرنس پاس کر کے گورنمنٹ کالج لاہور میں داخل ہوئے تھے۔ وہ اور مَیں بورڈنگ ہاؤس میں رہتے تھے۔ بہت جلد معلوم ہو گیا کہ چوہدری صاحب کو شعر سے خاص ذوق ہے اور انہوں نے یہ بھی بتایا کہ ان کے اس ذوق کی پرورش مولانا سید میر حسن کی صحبت میں ہوئی۔ انہوں نے اقبال کا ذکر بھی کیا، کہ وہ مولوی صاحب موصوف کے خاص تربیت یافتہ بھی ہیں اور شاعر بھی ہیں، ابھی ابھی سیالکوٹ سے آ کر گورنمنٹ کالج کی بی۔ اے کلاس میں داخل ہوئے ہیں۔

ایک روز شام کے قریب مَیں اور چوہدری جلال الدین مرحوم بورڈنگ ہاؤس سے شہر کو گئے۔ بھاٹی دروازہ کے قریب پہنچے تو سامنے سے ایک سادہ وضع گورے چٹے، کشیدہ قامت، جوان رعنا آتے ہوئے دکھائی دیے۔ چوہدری صاحب نے کہا کہ شیخ محمد اقبال شاعر، جن کا میں نے ذکر کیا تھا، آ رہے ہیں۔ جب ہم ایک دوسرے کے قریب پہنچ گئے تو سب ٹھہر گئے۔ چوہدری صاحب سے اور شیخ محمد اقبال سے متعارفانہ ملاقات ہوئی اور چوہدری صاحب نے میرا تعارف کرایا۔ اس کے بعد ہم اپنے اپنے راستے چلے گئے۔ معلوم ہوا کہ اقبال اس وقت بھاٹی دروازہ

کے اندر شیخ گلاب دین مرحوم کے مکان پر رہتے تھے۔ شیخ گلاب دین بھی سیالکوٹ کے رہنے والے تھے۔ عدالت ہائے لاہور میں عرصہ دراز سے مختار کی حیثیت سے پریکٹس کرتے تھے اور لاہور میں جائیداد حاصل کر لی تھی۔ اس کے بعد اقبال سے تعلق کی وجہ سے شیخ گلاب دین سے ہم لوگوں کا بھی تعارف اور تعلق ہوا اور کئی مرتبہ ان کے بالا خانے میں بیٹھ کر ہم نے محرم کا جلوس دیکھا۔

بھاٹی دروازے کے باہر جو اقبال سے سرراہ سرسری ملاقات ہوئی تو دل میں خیال پیدا ہوا کہ ان کا کلام سننا یا دیکھنا چاہیے، دیکھیں تو یہ کیسا شعر کہتے ہیں۔ میں نے چوہدری جلال الدین سے کہا کہ ان سے ان کے کچھ اشعار لائیے، میں دیکھنا چاہتا ہوں۔ دو ایک روز کے بعد چوہدری صاحب ایک پرچہ لائے۔ اس پر اقبال کے ہاتھ کی لکھی ہوئی ایک غزل تھی، جس کے یہ دو شعر اس وقت تک یاد ہیں۔

برسر زینت جو شمع محفل جانانہ ہے
شانہ اس کی زلف پیچاں کا پرِ پروانہ ہے
پائے ساقی پر گرایا جب گرایا ہے تجھے
چال سے خالی کہاں یہ لغزش مستانہ ہے

مَیں دیکھتا ہوں کہ بانگ درا میں یہ غزل نہیں ہے۔ یہ بھی میرے علم میں ہے کہ اقبال یورپ سے واپس آنے کے بعد اپنی ابتدائے کار کے کلام سے بہت بیزار ہو گئے۔ ان کا معیار سخن بڑی بلندی پر پہنچ گیا تھا۔ انہوں نے مجھ سے یہ کہا تھا کہ اس زمانے کے اپنے شعار مجھے دیکھ کر اب شرم آتی ہے، میں اُس تمام کلام کو تلف کر دینا چاہتا ہوں۔ علاوہ بریں بانگ درا میں جو غزلیں درج کی گئیں، اُن کے بھی بعض اشعار حذف کیے گئے، مثلاً اس غزل میں

ظاہر کی آنکھ سے نہ تماشا کرے کوئی
ہو دیکھنا تو دیدۂ دل وا کرے کوئی

دو شعر تو ضرور کاٹے گئے ہیں۔ ایک کا دوسرا مصرع تھا (پہلا مصرع یاد نہیں، بادہ نوشی اور

حالتِ نشہ کا مضمون تھا)

اور مَیں گروں تو مجھ کو سنبھالا کرے کوئی

اور یہ قطع

اقبال عشق نے مرے سب بل دیے نکال
مدت سے آرزو تھی کہ سیدھا کرے کوئی

ان حالات میں کوئی تعجب نہیں، وہ غزل جانانہ ہے، پروانہ ہے، اب اقبال کے شائع شدہ مجموعہ کلام میں نہیں، مگر میں نے یہ غزل دیکھی تو میری آنکھیں کھل گئیں۔ میں نے اس وقت تک اہل پنجاب کی اردو شاعری کے جو نمونے دیکھے تھے، ان کو دیکھ کر میں اہل پنجاب کی اردو گوئی کا معتقد نہ تھا، مگر اقبالؒ کی اس غزل کو دیکھ کر میں نے اپنی رائے بدل لی اور مجھ کو معلوم ہو گیا کہ ذوق سخن کا اجارہ کس خطہ زمین کو نہیں دیا گیا۔ جب بندشوں کی ایسی چستی، کلام کی ایسی روانی اور مضامین کی یہ شوخی ایک طالب العلم کے کلام میں ہے، تو خدا جانے اسی پنجاب میں کتنے چھپے رستم پڑے ہوں گے جن کا حال ہم کو معلوم نہیں۔ خیر اوروں کو چھوڑیے، اقبال کا تو میں قائل ہو ہی گیا۔

چوہدری جلال الدین نے اقبال کا پرچہ مجھ کو دیا کہ اقبال بھی آپ کے کلام کا نمونہ دیکھنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ میں نے ان کو کچھ اشعار بھیجے۔ اب یاد نہیں کہ وہ کون سے اشعار تھے مگر یہ یاد ہے کہ ان میں ایک شعر یہ بھی تھا۔

حرم کو جانا جناب زاہد یہ ساری ظاہر پرستیاں ہیں
میں اس کی رندی کو مانتا ہوں جو کام لے دیر سے حرم کا

یہ تو لکھ چکا کہ کلام کا نمونہ دیکھ کر میں نے اقبال کو سمجھا، یہ معلوم نہیں کہ میرے اشعار دیکھ کر انہوں نے کیا رائے قائم کی، مگر بہر حال اس مبادلہ اشعار سے میرے اور ان کے تعلق میں ایک خصوصیت ضرور پیدا ہوئی۔

بورڈنگ ہاؤس کی صحبتیں

اس ایک سرسری ملاقات کے بعد اقبال سے زیادہ صحبت کا موقع اس وقت ملا جب وہ بھی بورڈنگ ہاؤس میں داخل ہو گئے۔ میں اس وقت ایف۔اے میں پڑھتا تھا۔ اس لیے جونیئر طلبہ کے زمرے میں ایک ڈارمیٹری میں رہتا تھا۔ ڈارمیٹری ایک بڑا کمرہ ہوتا تھا، جس میں چھ چھ طلبہ رہا کرتے تھے، اقبال چوں کہ بی۔اے کلاس میں سینئر طلبہ کے زمرے میں تھے، وہ کیوبکل میں رہتے تھے۔ کیوبکل چھوٹا کمرہ ہوتا تھا، جس میں صرف ایک طالب علم رہتا تھا۔ بی۔اے اور ایم۔اے کے تمام طلبہ کو کیوبکل ملے ہوئے تھے، کھانے کا انتظام سینئر اور جونیئر طلبہ کا ایک ہی مطبخ میں تھا، صرف اس قدر تفریق تھی کہ مسلمانوں کا مطبخ الگ تھا اور ہندوؤں اور سکھوں کا مطبخ الگ۔ اب تو گورنمنٹ کالج کے بورڈنگ ہاؤس کی بڑی کایا پلٹ ہو گئی ہے۔ خود کالج کی عمارت میں بھی بہت سے اضافے ہو گئے ہیں۔ ہمارے زمانے میں بورڈنگ ہاؤس میں کمروں کی تین قطاریں تھیں۔ جنوبی قطار میں تمام کیوبکل ہی کیوبکل تھے۔ اِس جنوبی قطار کے ساتھ زاویہ قائمہ بناتی ہوئی ایک قطار مشرق میں تھی، ایک مغرب میں۔ اس مشرقی و مغربی قطار کے دونوں سروں پر دو دو کیوبکل تھے۔ باقی تمام حصے میں ڈارمیٹری کی وضع کے کمرے تھے۔ جنوبی قطار کے وسط میں بورڈنگ ہاؤس کا پھاٹک تھا، اسی وسطی حصے کے اُوپر سپرنٹنڈنٹ کے لیے کمرے بنے ہوئے تھے اور جنوب مشرقی و جنوب مغربی گوشوں کے اوپر بھی ایک ایک کیوبکل بنا ہوا تھا، باقی تمام عمارت یک منزلہ تھی اور تینوں قطاروں کے آگے برآمدہ تھا۔ اقبال کو نیچے کی منزل میں مغربی قطار کے جنوبی سرے پر کیوبکل ملا۔ میں مشرقی قطار کی ایک ڈارمیٹری میں رہتا تھا۔ گویا بلحاظ سکونت ہم دونوں کا اکثر وقت ساتھ ہی گزرتا تھا اور اوقات مطالعہ کے بعد اور گرمی کے موسم میں رات کے وقت اُن کا پلنگ ہماری ڈارمیٹری کے آگے ہمارے ہی پاس بچھتا تھا۔

اقبال کی طبیعت میں اسی وقت سے ایک گونہ قطبیت تھی اور وہ قطب از جانمی جنبد کا مصداق تھا، میں اور کالج کے بورڈنگ ہاؤس میں جو جو اُن کے دوست تھے، سب انھی کے کمرے میں ان کے پاس جا بیٹھتے تھے، وہ وہیں میر فرش بنے بیٹھے رہتے تھے۔ حقہ جبھی سے اُن کا ہمدم و ہم نفس تھا۔ برہنہ سر، بنیان در بر، ٹخنوں تک کا تہ بند باندھے ہوئے اور اگر سردی کا موسم ہے تو کمبل

اوڑھے ہوئے بیٹھے رہتے تھے اور ہر قسم کی گپ اڑاتے تھے۔ طبیعت میں ظرافت بہت تھی، پھبتی زبردست کہتے تھے۔ ادبی مباحثے بھی ہوتے تھے۔ شعر کہے بھی جاتے تھے اور پڑھے بھی جاتے تھے۔ میں اس بورڈنگ ہاؤس میں چار سال رہا۔ ان میں سے تین سال ایسے تھے کہ اقبال بھی اسی بورڈنگ ہاؤس میں مقیم تھے۔ اس عرصہ میں مَیں نے بی اے پاس کرلیا اور قانون کا امتحان فرسٹ سرٹیفکیٹ بھی پاس کرلیا۔ اِس کے بعد مجھ کو قانون کا امتحان لائسنشیٹ (Licentiate in Law) پاس کرنا باقی تھا۔ مثل امتحانات سابقہ، بی۔ اے پاس کرنے پر بھی مجھ کو ایم۔ اے کے لیے وظیفہ ملا۔ میرے خانگی حالات ایسے نہ تھے کہ دو آخری امتحان پاس کرلوں اور وکالت شروع کردوں۔ انہی حالات کی وجہ سے بی اے کے ساتھ ساتھ میں نے قانون کے دو امتحان پاس کیے تھے اور بی اے کی تعلیم پر بہت کم توجہ کر سکا تھا۔ اس لیے میں صرف اس مقصد سے کہ وظیفہ ملتا رہے ایم۔ اے کلاس میں داخل تو ہو گیا، مگر مضمون وہ اختیار کیا، جس میں اساتذہ کو میری بے توجہی محسوس نہ ہو یعنی عربی اختیار کر لی اور صرف قانون کی تیاری میں مصروف ہو گیا۔ انہی حالات کے ماتحت تخفیفِ مصارف کی غرض سے میں نے گورنمنٹ کالج کا بورڈنگ ہاؤس چھوڑ دیا۔ کچھ عرصہ ایک دوست کا شریک مکان وطعام ہو کر موری دروازہ میں ایک بالا خانہ میں رہتا رہا اور اس کے بعد اورینٹل کالج کے بورڈنگ ہاؤس واقع حضوری باغ (متصل شاہی مسجد وقلعہ) میں چلا گیا اور وہیں سے قانون کا یہ آخری امتحان دیا۔

میں اقبال کے حالات لکھتے لکھتے اپنا قصہ لکھنے بیٹھ گیا مگر دکھانا یہ تھا کہ جب میں بی۔ اے پاس کر چکا اور ادھر اقبال ایم۔ اے پاس کر چکے تو ہم دونوں نے گورنمنٹ کا بورڈنگ ہاؤس چھوڑ دیا اور جو صحبتیں وہاں تین سال تک رہیں وہ ختم ہو گئیں۔

ان سہ سالہ صحبتوں میں خاص بات کیا تھی؟ حقیقت یہ ہے کہ ہم کو اس وقت اتنا شعور ہی نہ تھا کہ اس زمانے کے اقبال میں زمانہ مابعد کے اقبال کو دیکھ لیتے۔ ہم تو یہ سمجھتے تھے کہ ایک ذہین طالب علم، جس نے شاعرانہ طبیعت پائی ہے، اس کو مرزا غالب کی شاعری سے خاص ذوق بھی ہے اور غالب کے اسلوب بیان کی تقلید کا شوق بھی، وہ اگر شعر کا شغل کرتا رہا تو غالب کا سا لکھنے لگے گا اور بہر حال اسی قسم اور اسی معیار کا ایک شاعر بن جائے گا، جیسے ہمارے یہاں کے شاعر ہوتے ہیں۔ اگر ہم اس وقت یہ سمجھ سکتے کہ یہ شخص تو آگے چل کر اسرار خودی اور رموز بے خودی لکھے گا۔

اس کے قلم سے ضرب کلیم ارمغان حجاز اور جاوید نامہ نکلیں گے۔ یہ گوئٹے کے نام عالم ارواح میں پیام مشرق بھیجے گا تو ہم اسی وقت سے اس کے حالات وملفوظات کی یاداشتیں رکھنے لگتے۔ اس کے ایک لفظ کو اس کے مستقبل کا آئینہ دار سمجھتے ہوئے محفوظ رکھتے اور آج جب اس کے کمالات کے دفتر دنیا میں موجود ہیں، اس کا سوانح نگار لکھ سکتا کہ دیکھئے اس کے فلاں نظریہ کی اساس فلاں وقت کے فلاں واقعہ میں موجود ہے مگر اس ابتدائی زمانہ میں کسی کو بھی اقبال میں ایک اچھے شاعر مگر عام معیار کے شاعر کے سوا کچھ نظر نہ آیا۔ یا اگر آپ اجازت دیں تو یہ کہوں کہ دیکھنے والوں کی کوتاہ نظری نہ تھی بلکہ اس وقت وہ چیز موجود ہی نہ تھی جو بعد میں بن گئی۔

شمس العلما سید میر حسن مرحوم ومغفور کی تربیت سراسر ادبی تھی۔ پروفیسر آرنلڈ (بعدہ سر طامس آرنلڈ) کا فیض تعلیم مطالعہ فلسفہ وتحقیقِ علم اُن کا رہنما ہوا۔ اس سے زائد کچھ نہیں تھے۔ تصوف کی بنیاد گھر میں پڑ چکی تھی کہ اقبال کے والد ایک صوفی منش بزرگ تھے۔ اصل سرچشمہ، جہاں سے اقبال کے تلاش حق کی، کبھی نہ بجھنے والی پیاس کو بار بار تسکین ہوئی، وہ قرآن کریم ہے، رسول کریم صلی اللہ علیہ آلہ وسلم کا اسوہ حسنہ ہے۔

ہاں ایک بات ضرور لکھنے کے قابل ہے۔ ہماری اِن سہ سالہ صحبتوں میں اقبال اپنی ایک سکیم بار بار پیش کیا کرتے تھے۔ ملٹن کی مشہور نظم Paradise Lost اور Paradise Regained کا جواب ہوجائے۔ مگر اس تجویز کی تکمیل کبھی نہیں ہوسکی۔ میں اتنا اور کہہ دوں کہ اردو شاعری کی اصلاح وترقی کا اور اس میں مغربی شاعری کا رنگ پیدا کرنے کا ذکر بار بار آیا کرتا تھا۔

بہرحال میں نے آخر 1899 میں قانون کا آخری امتحان پاس کیا اور ابتدائے 1900 میں انبالہ میں وکالت شروع کردی۔ اقبال بدستور لاہور میں رہے اور گورنمنٹ کالج میں استاد فلسفہ مقرر ہوگئے۔ اب ہماری صحبتوں کا مسلسل دور ختم ہوگیا اور صرف کبھی کبھی کا ملنا رہ گیا۔

سیالکوٹ میں ملاقات

میں پیٹ کے دھندے میں لگا ہوا تھا اور اقبال اپنی ملازمت میں مبتلا تھے۔ دل چاہتا تھا کہ ان سے ملوں، آخر ستمبر کا مہینہ آیا اور دیوانی عدالتیں ایک ماہ کے لیے بند ہوئیں۔ اس وقت کالج

میں تعطیل تھی اور اقبال سیالکوٹ میں گھر پر تھے۔ اس لیے ان سے ملنے کے لیے میں سیالکوٹ گیا اور اُن کا مہمان ہوا۔ غالباً یہ ذکر 1901ء کا ہے۔ صبح کے وقت دو بچے میرے سامنے آئے۔ کالج کے زمانے میں اقبال سے باررہا سنا تھا کہ سیالکوٹ میں بعض ایسے مسلمان بھی ہیں، جو اہل بیت رسول سے جلتے ہیں۔ اُن کو جلانے کے لیے اقبال نے اپنے لڑکے کا نام آفتاب حسین رکھا ہے اور اپنے بھتیجے کا نام اعجاز حسین۔ حالت یہ تھی کہ اقبال بارہا ایسے افسانے بھی گھڑ کر سنا دیا کرتے تھے، جن کی اصلیت کچھ نہ ہوتی تھی۔ اس لیے آفتاب حسین اور اعجاز حسین کے قصے کو بھی میں باور نہ کرتا تھا۔ یہ بچے جو آئے تو اقبال نے کہا کہ ایک کا جاگ اٹھنے والا ہے میں نے سمجھ لیا کہ یہ اُن کا بچہ آفتاب ہے اور بچے سے کہا کہ بھئی یہ تمہارا باپ ایسا ہی گپی ہے کہ اس نے تمہارا ذکر باررہا کیا مگر مجھ کو یقین نہیں آیا کہ تم واقعی کوئی ہستی ہو۔ آج تم کو دیکھ کر یقین آیا۔ اعجاز کا تعارف معمولی الفاظ میں تھا اور میں نے بھی اس سے اس قسم کی کوئی بات نہ کہی۔ بعد میں آفتاب تعلیم کے لیے انگلستان گئے۔ وہاں سے ایم اے اور بیرسٹر ہو کر آئے اور اب وہ آفتاب اقبال ہیں۔ افسوس ہے کہ ان میں اور اقبال میں بعض وجوہ سے اَن بن اور مغائرت رہی۔ اس خوردسالی کی ملاقات کے بعد وہ مجھے کلکتہ میں ملے۔ معلوم ہوا کہ وہاں کے اسلامیہ کالج میں پروفیسر ہیں۔ میں نے ان کو سیالکوٹ کی یہ ملاقات انہیں الفاظ میں یاد دلائی۔ اعجاز اب اعجاز احمد اور پنجاب کی جوڈیشنل سروس میں سینئر جج ہیں مگر ان سے اس روز کے بعد پھر کبھی ملاقات نہ ہوئی۔ آفتاب اقبال کلکتہ کے بعد بھی کئی مرتبہ مل چکے ہیں۔

میں سیالکوٹ کے اس چکر میں اقبال کے ساتھ جا کر حضرت علامہ میر حسن رحمۃ اللہ علیہ کی زیارت سے بھی مشرف ہوا۔ عجب نورانی بزرگ تھے، بے حد شفقت سے پیش آئے۔ اقبال کے والد ماجد مرحوم کی زیارت ہوئی۔ بڑے بابرکت لوگ تھے، اقبال کے ایک خاص دوست جھنڈے خاں بھی ملے، جن کے تذکرے باررہا سننے میں آئے تھے۔ گورنمنٹ کالج لاہور کے قدیم طلبہ میں سے میرے دوست اور اقبال کے ہم جماعت بی اے فلسفہ کی کلاس کے ہم سبق اور دوست میاں سر فضل حسین بھی جو ابھی سر کے خطاب سے مشرف نہیں ہوئے تھے اور سیالکوٹ میں بطور بیرسٹر پریکٹس کرتے تھے۔

دورانِ ملاقات اقبال اور میاں فضل حسین کو ایک شرارت سوجھی، ایک سرخ رنگ کا ایر

یمیٹڈ پانی گلاسوں میں ڈال کر کچھ ایسے انداز سے پینا شروع کیا اور مجھے پینے کو دیا کہ میں نے اس کو شراب سمجھا اور پینے سے انکار کیا۔ وہ دیر تک کہتے رہے کہ ایسی بھی کیا پارسائی ہے، پی لو، میں برابر انکار کرتا رہا۔ آخر مجھ کو خوب بنا چکے، تب بتایا کہ یہ کیا ہے اور تب میں نے پیا۔

مخزن، عبدالقادر اور اقبال

مخزن مرحوم کو محبت اور حسرت سے یاد کرنے والے تمام ہندوستان میں جا بجا موجود ہیں۔ اس رسالے کو جاری کر کے شیخ عبدالقادر نے اردو زبان و ادب کی نہایت گراں بہا خدمت کی، جس کی داد ملک کے تمام صاحبِ ذوق دیتے آئے ہیں۔ اجرائے رسالہ مخزن کے بعد شیخ عبدالقادر کو کارکنانِ قضا و قدر نے اپنی نامعلوم حکمتوں کے ماتحت جبراً اور یکایک انگلستان بھیج دیا۔ وہاں سے وہ بیرسٹر ہو کر آئے۔ پھر بیرسٹری کے کام میں منہمک ہو کر سرکاری وکیل ہوئے، خان بہادر ہوئے، ہائی کورٹ کے جج اور سر ہوئے۔ وزیر تعلیم پنجاب رہے اور بہت سے مناصب جلیلہ پر سرفراز رہنے کے بعد ریاست بہاولپور کے چیف جسٹس ہوئے۔ ان حالات میں مخزن ان کے فیض سے محروم ہو گیا اور ان کے انگلستان سے واپس آنے کے بعد چند سال تک دوسرے ہاتھوں میں رہ کر آخر بند ہی ہو گیا لیکن جو کام مخزن نے کیا وہ اردو ادب کی تاریخ میں ہمیشہ یاد رہے گا۔ اسی رسالے کے ذریعہ سے شیخ عبدالقادر بڑے بڑے قابل لوگوں کو منظر عام پر لائے۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیں۔ منشی دیا نرائن نگم آنجہانی (بعدش رائے بہادر) اول اول مخزن میں مضامین لکھنے لگے۔ پھر انہوں نے کانپور سے اپنا ماہانہ رسالہ زمانہ جاری کیا اور مدیر زمانہ کے فرائض بڑی قابلیت سے ادا کیے۔ حسرت موہانی نے مخزن میں مضامین لکھے، اس کے بعد اردوے معلیٰ جاری کیا۔ مولانا ابو الکلام آزاد کی طفلانہ مشق اول اول مخزن ہی میں شائع ہوئی۔ میں نے اپنی ماہانہ تنقید میں اس مضمون پر اعتراض کیا، مگر شیخ جوہر شناس نے لکھا کہ آپ ان کو دیکھیں گے تو ان کی حوصلہ افزائی ہی مناسب سمجھیں گے۔ چنانچہ وہ آخر الہلال کے سحر طراز مدیر بنے اور ان کی جادو بیانی کو دنیا نے تسلیم کیا۔

شیخ عبدالقادر کی جوہر شناسی اقبال کو بھی کشاں کشاں منظر عام پر لائی۔ شیخ صاحب اقبال سے کہہ سکتے تھے۔

اول آں کسے کہ خریدار شدت، من بودم
باعث گرمی بازار شدت، من بودم

شیخ صاحب نے بانگِ درا کے دیباچہ میں لکھا ہے کہ اقبال سے ان کا تعارف 1901ء سے دو تین سال پیشتر ہوا یعنی 1898ء یا 1899ء میں۔ شیخ صاحب سے میرا تعارف اس سے بہت پیشتر ہو چکا تھا۔ اجرائے مخزن کے بارے میں جو مشورے ہوئے، ان میں مرزا اعجاز حسین اعجاز دہلوی مرحوم اور میں بھی شریک تھے۔ میں مخزن کا پرچہ پہنچنے پر ہر ماہ شیخ صاحب کو مفصل تنقید لکھا کرتا تھا اور جب شیخ صاحب نے یکا یک قصد انگلستان کا کیا تو مجھے لاہور بلا کر مخزن میرے سپرد کر دیا۔ میں ان کی غیر حاضری میں بلا اظہار نام اس کا مدیر رہا۔ شیخ محمد اکرام مرحوم اسسٹنٹ ایڈیٹر اور منیجر رہے۔ وہ تمام مضامین ڈاک سے میرے پاس بھیج دیا کرتے تھے اور میں فیصلہ کیا کرتا تھا کہ کون سا مضمون یا نظم قابل اشاعت ہے مگر یہ کرامت شیخ عبدالقادر ہی کی تھی کہ وہ انگلستان میں بیٹھے تھے اور رسالہ اس حسن وخوبی سے چل رہا تھا کہ گویا وہ لاہور میں موجود ہیں۔

لوگ شیخ عبدالقادر کو وسیع الاخلاق کہا کرتے ہیں مگر ان کو ہمیشہ وسیع المحبت سمجھتا رہا ہوں۔ اگر وہ وسیع الاخلاق ہوتے ہوئے وسیع المحبت بھی نہ ہوتے تو ان کا دائرہ احباب اس قدر وسیع نہ ہوتا۔ اخلاق ایک حد تک دوسروں کو گرویدہ کر لیتا ہے۔ محبت اس گرویدگی میں گہرائی اور پائیداری پیدا کرتی ہے۔ شیخ صاحب نے جس کسی میں ذرا بھی کچھ قابلیت دیکھی اس کو اپنا بنا لیا اور ایسے راستے پر لگایا کہ اس کی قابلیت ترقی کرے۔ اقبال کے بارے میں بھی شیخ صاحب نے یہی کہا، نتیجہ یہ ہوا کہ اقبال کی وجہ سے مخزن کو چار چاند لگے اور مخزن کی وجہ سے اقبال کا جو ہر روز بروز زیادہ ہی چمکتا گیا۔ اقبال شیخ صاحب کو شیخ عالم گنڈھ کہا کرتے تھے، یعنی دنیا بھر کو گانٹھ لینے والے، گرہ میں باندھ لینے والے، اپنا بنا لینے والے۔ اقبال نے عربی لفظ عالم کو پنجابی لفظ گنڈھ سے ملا کر با قاعدہ فارسی میں ایک اسم فاعل ترکیبی بنایا اور اس طرح اس لقب میں ایک رنگ ظرافت پیدا کر دیا۔ مگر ظرافت کے باوجود یہ لقب پھبتی یا تمسخر نہیں ہے، بلکہ ایک حقیقت کا اظہار ہے۔ تمسخر کا تو خیال بھی نہیں ہو سکتا۔ اقبال تو عبدالقادر کو وہ سمجھتے تھے جو بانگ درا میں ان کی نظم عبدالقادر کے نام سے ظاہر ہے۔

سفر یورپ

۱۹۰۵ء کی موسم گرما میں اقبال نے مزید تعلیم کے لیے انگلستان جانے کا ارادہ کیا۔ انہوں نے اپنی روانگی کی تاریخ مجھ کو لکھ دی تھی اور یہ طے ہو گیا تھا کہ میں ان کو خدا حافظ کہنے کے لیے دہلی میں ان سے ملوں گا۔ اتفاق کی بات کہ دہلی میں ان سے ملنے کی جو تاریخ تھی، اس سے پہلے روز شملہ میں میرا ایک مقدمہ برائے سماعت مقرر تھا۔ اس وقت تک شملہ اور کالکا کے درمیان ریل نہ تھی۔ محکمہ ڈاک کے انتظام سے براستہ تانگے چلتے تھے، مسافر انہی تانگوں میں آتے جاتے تھے، لیکن مسافروں کے تانگے صرف دن میں چلتے تھے، ڈاک کا تانگہ شام کے چھ بجے شملہ سے روزانہ ہو کر کالکا تک کا دو تہائی یا نصف راستہ بعد غروب آفتاب طے کرتا تھا اور پہاڑ کی سڑک پر رات کا یہ سفر، جس میں گھوڑے ڈاک کو بروقت پہنچانے کے لیے جاتے تھے، خطرناک سمجھا جاتا تھا۔ اس لیے اگر کوئی مسافر ڈاک کے تانگے میں سفر کرنا چاہتا تھا تو اس سے مطبوعہ اقرار نامے پر دستخط کرائے جاتے تھے، جس کا مضمون یہ تھا کہ اگر کوئی حادثہ ہو جائے گا تو گورنمنٹ کسی ضرر جسمانی یا نقصان جان کا ہرجانہ ادا کرنے کی ذمہ دار نہ ہوگی۔ میں اس روز عدالت کے کام کی وجہ سے دن کے تانگے میں سفر نہیں کر سکتا تھا، مگر اقبال سے ملنے کے لیے دہلی اسی شام کو جانا ضروری تھا، اس لیے میں نے اس اقرار نامہ پر دستخط کر دیے اور عدالت میں اپنا کام ختم کرنے کے بعد ڈاک کے تانگے میں کالکا کو روانہ ہو گیا۔ شاید آدھا ہی راستہ طے ہوا تھا کہ سورج چھپ گیا اور تھوڑی ہی دیر میں بالکل اندھیرا ہو گیا۔ جب کالکا تین چار میل رہ گیا تو ایک جگہ کھیت میں آگ جلتی دیکھ کر گھوڑے چمکے اور بے قابو ہو کر تانگے کو سڑک کے دائیں جانب کو لے چلے۔ آگے ایک چھوٹا سا پل تھا۔ ایک پہیہ اس کی مینڈھ پر چڑھ گیا اور تانگہ الٹ گیا، بم ٹوٹ گیا، گھوڑوں کی راسیں کوچوان کے ہاتھ سے چھوٹ گئیں اور تانگے کو وہیں چھوڑ کر ٹوٹے ہوئے بم کے ساتھ جتے ہوئے گھوڑے ہوا ہو گئے۔ ڈاک کے تھیلے سڑک پر پھیل گئے، کوچوان کو چوٹ آئی اور سواریوں کو بھی چوٹ آئی۔ چنانچہ میرا بھی گھٹنا چھل گیا اور خون جاری ہو گیا۔ یہ سب کچھ ہوا مگر اس وقت سب سے بڑی فکر یہ تھی کہ اب دہلی جانے کے لیے ریل کیوں کر ملے گی۔ آدھ گھنٹہ کے بعد کالکا کی طرف سے بگل سنائی دیا اور اس سے چند منٹ بعد ایک خالی تانگہ آ پہنچا۔ ڈاک کے تھیلوں اور

سواریوں کو لے کر اس دوسرے تانگے والے نے ڈاک گاڑی کے چلنے سے پیشتر کالکا کے اسٹیشن پر پہنچا دیا اور سب نے خدا کا شکر ادا کیا۔ چنانچہ اپنا زخمی گھٹنا لیے ہوئے میں حسب وعدہ دہلی پہنچ گیا اور حضرت سلطان المشائخ محبوب الٰہی (قدس سرہ) کے آستانہ پر حاضر ہو گیا وہاں اقبال مل گئے۔ ان کے ساتھ شیخ نذر محمد بی اے اسسٹنٹ انسپکٹر مدارس تھے، جو اقبال سے بے حد محبت کرتے تھے۔ اقبال اور شیخ صاحب موصوف خواجہ حسن نظامی کے مہمان تھے۔

دہلی میں اقبال کے ٹھہرنے کا مقصد یہ تھا کہ حصول برکت کے لیے حضرت محبوب الٰہی کے مزار شریف پر حاضری دی جائے اور التماس دعا کی جائے۔ چنانچہ اقبال حاضر ہوئے ہم لوگ ہمراہ تھے۔ اقبال نے حضرت محبوب الٰہی کو مخاطب کرتے ہوئے ایک نظم پڑھی، جو بانگِ درا میں التجائے مسافر کے نام سے شائع ہوئی ہے۔ ایک اور نظم بھی اس وقت پڑھی تھی جس کا صرف یہ آخری مصرعہ یاد ہے۔

لاج رکھ لینا کہ میں اقبال کا ہم نام ہوں

اس مصرع میں خواجہ اقبال کی طرف اشارہ تھا، جو حضرت محبوب الٰہی کے خادم تھے اور اس وقت اس تلمیح کا خاص لطف اٹھایا گیا تھا، مگر اب وہ دوسری نظم بانگِ درا سے غائب ہے۔ شاید بعد میں غور کرنے پر اقبال نے اس کو اپنے معیار سے فروتر قرار دیا ہو اور شائع کرنا مناسب نہ سمجھا ہو۔

یورپ سے واپسی پر پہلی ملاقات

اقبال نے دوران قیام یورپ میں کیمبرج سے بی۔ اے کی سند فضلیت حاصل کرنے کے علاوہ بیرسٹری کی سند بھی حاصل کی اور جرمنی سے پی۔ ایچ۔ ڈی کی ڈگری لی۔ جب وہ یورپ سے واپس آئے تو انہوں نے لاہور میں بیرسٹری کی پریکٹس شروع کی۔ یورپ سے ان کی واپسی کے بعد ان سے میری پہلی ملاقات لاہور میں ہوئی۔ محرم کی تعطیل تھی۔ میں انہیں سے ملنے کی غرض سے لاہور گیا تھا، انہوں نے اپنے قیام کے لیے چنگڑ محلہ میں مکان لیا تھا۔ میں دن کے وقت لاہور پہنچا اور سیدھا ان کے ہاں گیا۔ ملازموں نے میری پذیرائی کی مگر معلوم ہوا کہ اقبال کہیں گھومنے گئے ہیں۔ میں نے کہا کہ خدا کا شکر ہے اقبال نے بھی گھر سے نکلنا سیکھا۔ تھوڑی دیر کے بعد وہ آئے تو

میں نے دیکھا کہ نہایت نستعلیق سوٹ پہنے ہوئے ہیں۔ میں نے دوسرا شکر ادا کیا کہ اقبال نے لباس پہننا سیکھا۔ (اس سے بیشتر وہ لباس کے بارے میں صرف سادہ ہی نہیں، بلکہ لا پروا تھے) خیر گلے ملے، مزاج پرسی ہوئی، اس کے بعد وہ سوٹ اتر گیا، وہی ہمیشہ کا تہبند بندھ گیا، وہی بنیان بدن پر رہ گیا، وہی کمبل شانوں پر سوار ہو گیا، ہم نفس (حقہ) حاضر ہو گیا۔ میں اور اقبال پہلے کی طرح فرش پر بیٹھ گئے، دنیا بھر کی باتیں چھڑ گئیں اور ہوتی رہیں۔ میرے قیام کے تین دن اسی ہیت کذائی سے گزر گئے، کہاں اقبال اور کہاں گھر سے نکلنا اور کس کا سوٹ؟ یورپ ہو آئے، دماغ کو گوناگوں فضائل علمی سے آراستہ کر لائے، سینے کو طرح طرح کی امنگوں اور عزائم سے بھر لائے مگر رندی اور قلندری میں فرق نہ آیا۔ تین دن کی شبانہ روز صحبت کے بعد میں رخصت ہو کر انبالے چلا آیا۔

فلسفۂ خودی

اقبال نے 1915ء میں مثنوی اسرار خودی شائع کی تو مجھ کو بھی اس کا ایک نسخہ بھیجا۔ اس سے پہلے میں آگاہ نہ تھا کہ اس قسم کی کوئی کتاب لکھی جا رہی ہے۔ اس میں تصوف اور خواجہ حافظ پر جو سخت گیری کی گئی ہے، وہ مجھ کو ناگوار گزری اور میں نے اقبال کو ایک طومار اختلاف لکھ کر بھیجا اور اس خط میں یہ بھی لکھا کہ میں اس بارے میں مفصل مضمون لکھ کر شائع کروں گا۔ اقبال نے جواب میں لکھا کہ ابھی آپ اشاعت کے لیے کچھ نہ لکھیں، پہلے مجھے آپ سے بالمشافہ مبادلہ خیالات ہو جائے، پھر اگر آپ ضروری سمجھیں تو اپنے خیالات کو لکھ کر شائع کر سکتے ہیں۔ اس ضمن میں انہوں نے یہ بھی لکھا کہ میں نے اس مرتبہ قرآن مجید کا مطالعہ کرنے کے بعد یہ خیالات قائم کیے ہیں۔ اس سے میں متنبہ ہوا اور میں نے اپنی تنقید کو لکھ کر شائع کرنے کا ارادہ ترک کر دیا۔ البتہ وقتاً فوقتاً خطوط میں اور زبانی اقبال سے مذاکرہ ہوتا رہا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ جب انہوں نے رموز بے خودی لکھنے کا ارادہ کیا تو پہلے سے اس کا ایک خاکہ لکھ کر چند احباب میں بغرض مشورہ بھیجا۔ ان میں راقم مرزا اعجاز حسین مرحوم اعجاز دہلوی اور لسان العصر خان بہادر سید اکبر حسین الہ آبادی مرحوم۔ تین نام تو مجھے یاد ہیں، شاید کسی اور کو بھی بھیجا ہو۔ ہم میں سے ہر ایک نے اپنی اپنی رائے لکھ کر بھیج دی اور اس کے بعد مثنوی رموزِ بے خودی لکھی گئی۔ اس کے دیباچہ میں اقبال نے اس مشاورت کا ذکر اس

پیرایہ میں کیا ہے کہ مجھ کوفلاں فلاں سے امداد ملی۔

اقبال کے مطالعہ قرآن کی کیفیت میرے مشاہدہ میں نہیں آئی، مگر ان کی تلاوت میں جو جذبہ ہوتا تھا، اس کا ایک نمونہ میں نے دیکھا ہے۔ چنگڑ محلے والے مکان کے باہر وہ بازار انارکلی میں ان بالا خانوں میں جا کر رہے، جن میں ہمارے ایام طالب علمی میں میاں محمد شفیع مرحوم رہتے تھے اور ان کی بیرسٹری کا دفتر تھا، اس کے بعد میاں صاحب موصوف ترقی کرتے کرتے لاہور بار کے لیڈر ہو گئے، سر کا خطاب پایا اور انہوں نے ہائی کورٹ کے عقب میں اقبال منزل کے نام سے (اقبال ان کے چھوٹے صاحبزادے کا نام ہے) ایک بڑی وسیع اور عالیشان کوٹھی بنوائی اور اس میں رہنے لگے۔ پھر اس کے بعد وائسرائے کی ایگزیکیوٹو کونسل کے ممبر ہو گئے۔ میاں صاحب جیسے مشہور و ممتاز بیرسٹر کا پرانا مسکن ایک عالمی شہرت حاصل کر چکا تھا، اس لیے قانون پیشہ لوگ اس میں رہنا اور اپنا دفتر قائم کرنا اپنے لیے موجب ترقی سمجھتے تھے غالباً اسی خیال کے تحت کسی نے اقبال کو مشورہ دیا ہو گا کہ اپنی سکونت اور دفتر کے لیے یہ بالا خانہ لے لیں۔

جب وہ ان بالا خانوں میں رہتے تھے تو ایک مرتبہ میں لاہور گیا، ٹرین ایسے وقت لاہور پہنچی کہ اقبال کے مکان پر پہنچنے کے بعد صبح کی نماز کا وقت باقی تھا۔ میں اوپر پہنچا تو ایک کمرے سے تلاوت کلام اللہ کی بلند مگر نہایت شیریں اور دردانگیز آواز میرے کانوں میں آئی۔ میں سمجھ گیا کہ یہ کس کی آواز ہے۔ میں نے فوراً وضو کیا اور نماز پڑھنے کے لیے اس کمرے میں گیا۔ دیکھا کہ اقبال مصلے پر بیٹھے قرآن حکیم پڑھ رہے ہیں۔ مجھ کو دیکھ کر انہوں نے مصلی خالی کر دیا اور خود پاس کے کمرے میں چلے گئے۔ میں نے اس مصلی پر نماز پڑھی تو نماز میں خاص کیفیت تھی۔ میں نے اپنے دل میں اس وقت یہ کہا کہ یہ کیفیت وہ شخص یہاں چھوڑ گیا ہے جو ابھی یہاں بیٹھا ہوا کلام اللہ پڑھ رہا تھا۔ یہ بات میرے علم میں تھی کہ اقبال صبح کی نماز بہت سویرے پڑھ کر تلاوت کیا کرتے ہیں مگر نمونہ اس روز دیکھا۔ اس روز میں اقبال کی روحانیت کا قائل ہو گیا اور دوسروں سے یہ کہنے لگا کہ اقبال بڑے بزرگ آدمی ہے۔

آٹھواں باب

اقبال کی چند اہم نظمیں

(جمالیاتی اور فکری نقطہ نظر سے)

اس باب میں ہم اقبال کی چند نظمیں پیش کریں گے، میرا خیال ہے اقبال کو پڑھتے وقت بعض اوقات ہم سے سخت غلطی اُس وقت ہوتی ہے، جب اُس کے فنی محاسن کو ایک طرف رکھتے ہوئے ہم مکمل گفتگو اُن کے نظریات اور فلسفے کی طرف موڑ دیتے ہیں۔ اس عمل میں اقبال کا فن دب کے رہ جاتا ہے اور فلسفی وہ ثابت نہیں ہو پاتے، یوں اقبال کا مکمل وجود کھو بیٹھتے ہیں۔ ہم نے اپنی سابقہ گفتگو میں جو کچھ اقبال کے فن کے بارے میں باتیں کی ہیں، چاہتے ہیں کہ اُسے مزید پڑھنے والے اُن کے کلام کو سرِ دست اُسی فنی جمالیات سے پڑھیں اُس کے بعد اُن کے نظریات اور فلسفے کی طرف رجوع کریں کیوں کہ کسی بھی آرٹسٹ کے لیے پہلا اعزاز یہ ہوتا ہے کہ اُس نے جو کچھ بھی کہا ہے اُس کا اُسلوب اور انداز کیا ہے؟ اور اُس کے پڑھنے والے کیا اُس اُسلوب کی داد دے سکے ہیں یا نہیں؟ اگر قاری فنی محاسن تک پہنچ گئے تو شاعر کو گویا اپنی محنت کا پھل مل گیا ورنہ شاعر کی محنت اکارت چلی گئی۔ اس باب میں ہم نے کوشش کی ہے کہ اقبال کی وہ نظمیں جہاں وہ اپنے خیالات کے ساتھ ساتھ فن کے کمال پر ہے، اُنہیں قاری کے سامنے رکھا جائے، یہ نظمیں ہم اس ترتیب سے دے رہے ہیں جس ترتیب سے اقبال کی شاعری کا سفر طے ہوا ہے۔ یہاں ہم اقبال کی دس نظمیں پیش کریں گے۔

ایک آرزو

دنیا کی محفلوں سے اُکتا گیا ہوں یارب
کیا لطف انجمن کا جب دل ہی بجھ گیا ہو

شورش سے بھاگتا ہوں، دل ڈھونڈتا ہے میرا
ایسا سکوت جس پر تقریر بھی فدا ہو
مرتا ہوں خامشی پر، یہ آرزو ہے میری
دامن میں کوہ کے اک چھوٹا سا جھونپڑا ہو
آزاد فکر سے ہوں، عزلت میں دن گزاروں
دنیا کے غم کا دل سے کانٹا نکل گیا ہو
لذت سرود کی ہو چڑیوں کے چہچہوں میں
چشمے کی شورشوں میں باجا سا بج رہا ہو
گُل کی کلی چٹک کر پیغام دے کسی کا
ساغر ذرا سا گویا مجھ کو جہاں نما ہو
ہو ہاتھ کا سرہانا، سبزہ کا ہو بچھونا
شرمائے جس سے جلوت، خلوت میں وہ ادا ہو
مانوس اس قدر ہو صورت سے میری بلبل
ننھے سے دل میں اُس کے کھٹکا نہ کچھ مرا ہو
صف باندھے دونوں جانب بوٹے ہرے ہرے ہوں
ندی کا صاف پانی تصویر لے رہا ہو
ہو دل فریب ایسا کہسار کا نظارہ
پانی بھی موج بن کر اٹھ اٹھ کے دیکھتا ہو
آغوش میں زمیں کی سویا ہوا ہو سبزہ
پھر پھر کے جھاڑیوں میں پانی چمک رہا ہو
پانی کو چھو رہی ہو جھک جھک کے گل کی ٹہنی
جیسے حسین کوئی آئینہ دیکھتا ہو
مہندی لگائے سورج جب شام کی دلہن کو
سُرخی لیے سنہری ہر پھول کی قبا ہو

راتوں کو چلنے والے رہ جائیں تھک کے جس دم
اُمید اُن کی میرا ٹوٹا ہوا دیا ہو
بجلی چمک کے اُن کو کٹیا مری دکھا دے
جب آسماں پہ ہر سو بادل گھِرا ہوا ہو
پچھلے پہر کی کوئل، وہ صبح کی مؤذن
میں اُس کا ہم نوا ہوں، وہ میری ہم نوا ہو
کانوں پہ ہو نہ میرے دیر و حرم کا احساں
روزن ہی جھونپڑی کا مجھ کو سحر نما ہو
پھولوں کو آئے جس دم شبنم وضو کرانے
رونا مرا وضو ہو، نالہ مری دعا ہو
اس خامشی میں جائیں اتنے بلند نالے
تاروں کے قافلے کو میری صدا درا ہو
ہر درد مند دل کو رونا مرا رُلا دے
بے ہوش جو پڑے ہیں شاید اُنھیں جگا دے

*

ابرِ کہسار

ہے بلندی سے فلک بوس نشیمن میرا
ابرِ کہسار ہوں گل پاش ہے دامن میرا
کبھی صحرا کبھی گلزار ہے مسکن میرا
شہر و ویرانہ مرا، بحر مرا، بن میرا

کسی وادی میں جو منظور ہوا سونا مجھ کو
سبزۂ کوہ ہے مخمل کا بچھونا مجھ کو

مجھ کو قدرت نے سکھایا ہے دُر افشاں ہونا
ناقۂ شاہدِ رحمت کا حدی خواں ہونا
غم زدائے دلِ افسردۂ دہقاں ہونا
رونقِ بزمِ جوانانِ گلستاں ہونا

بن کے گیسو رُخِ ہستی پہ بکھر جاتا ہوں
شانۂ موجۂ صرصر سے سنور جاتا ہوں

دور سے دیدۂ اُمید کو ترساتا ہوں
کسی بستی سے جو خاموش گزر جاتا ہوں
سیر کرتا ہوا جس دم لبِ جُو آتا ہوں
بالیاں نہر کو گرداب کی پہناتا ہوں

سبزۂ مزرعِ نوخیز کی اُمید ہوں میں
زادۂ بحر ہوں، پروردۂ خورشید ہوں میں

چشمۂ کوہ کو دی شورشِ قلزم میں نے
اور پرندوں کو کیا محوِ ترنم میں نے
سر پہ سبزہ کے کھڑے ہو کے کہا قُم میں نے
غنچۂ گُل کو دیا ذوقِ تبسم میں نے

فیض سے مرے نمونے ہیں شبستانوں کے
جھونپڑے دامنِ کہسار میں دہقانوں کے

*

رخصت اے بزمِ جہاں
(ماخوذ از ایمرسن)

رخصت اے بزمِ جہاں! سوئے وطن جاتا ہوں میں
آہ اس آباد ویرانے میں گھبراتا ہوں میں
بس کہ میں افسردہ دل ہوں، درخورِ محفل نہیں
تو مرے قابل نہیں ہے، میں ترے قابل نہیں
قید ہے دربارِ سلطان و شبستانِ وزیر
توڑ کر نکلے گا زنجیرِ طلائی کا اسیر
گو بڑی لذت تری ہنگامہ آرائی میں ہے
اجنبیت سی مگر تیری شناسائی میں ہے
مدّتوں ترے خود آراؤں سے ہم صحبت رہا
مدتوں بے تاب موجِ بحر کی صورت رہا
مدتوں بیٹھا ترے ہنگامۂ عشرت میں مَیں
روشنی کی جستجو کرتا رہا ظلمت میں مَیں
مدتوں ڈھونڈا کیا نظارۂ گُل خار میں
آہ! وہ یوسف نہ ہاتھ آیا ترے بازار میں
چشمِ حیراں ڈھونڈتی اب اور نظّارے کو ہے
آرزو ساحل کی مجھ طوفان کے مارے کو ہے
چھوڑ کر مانندِ بُو، تیرا چمن جاتا ہوں مَیں
رخصت اے بزمِ جہاں سوئے وطن جاتا ہوں مَیں

گھر بنایا ہے سکوتِ دامنِ کہسار میں
آہ! یہ لذت کہاں موسیقیٔ گفتار میں!

ہم نشینِ نرگسِ شہلا، رفیقِ گل ہوں میں
ہے چمن میرا وطن، ہمسایۂ بلبل ہوں میں
شام کو آواز چشموں کی سلاتی ہے مجھے
صبح فرشِ سبز سے کوئل جگاتی ہے مجھے
بزمِ ہستی میں ہے سب کو محفل آرائی پسند
ہے دلِ شاعر کو لیکن کنجِ تنہائی پسند
ہے جنوں مجھ کو کہ گھبراتا ہوں آبادی میں مَیں
ڈھونڈتا پھرتا ہوں کس کو کوہ کی وادی میں مَیں
شوق کس کا سبزہ زاروں میں پھراتا ہے مجھے؟
اور چشموں کے کناروں پر سلاتا ہے مجھے؟
طعنہ زن ہے تُو کہ شیدا کنجِ عزلت کا ہوں مَیں
دیکھ اے غافل! پیامی بزمِ قدرت کا ہوں مَیں
ہم وطن شمشاد کا، قُمری کا مَیں ہمراز ہوں
اس چمن کی خامشی میں گوش بر آواز ہوں
کچھ جو سنتا ہوں تو اوروں کو سنانے کے لیے
دیکھتا ہوں کچھ تو اوروں کو دکھانے کے لیے
عاشقِ عزلت ہے دل، نازاں ہوں اپنے گھر پہ مَیں
خندہ زن ہوں مسندِ دارا و سکندر پہ مَیں
لیٹنا زیرِ شجر رکھتا ہے جادو کا اثر
شام کے تارے پہ جب پڑتی ہے رہ رہ کر نظر
علم کے حیرت کدے میں ہے کہاں اس کی نمود!
گل کی پتی میں نظر آتا ہے رازِ ہست و بود!

*

حقیقتِ حسن

خدا سے حسن نے اک روز یہ سوال کیا
جہاں میں کیوں نہ مجھے تو نے لازوال کیا
ملا جواب کہ تصویر خانہ ہے دنیا
شبِ درازِ عدم کا فسانہ ہے دنیا
ہوئی ہے رنگِ تغیر سے جب نمود اس کی
وہی حسیں ہے حقیقت زوال ہے جس کی
کہیں قریب تھا، یہ گفتگو قمر نے سُنی
فلک پہ عام ہوئی، اخترِ سحر نے سُنی
سحر نے تارے سے سُن کر سنائی شبنم کو
فلک کی بات بتا دی زمیں کے محرم کو
بھر آئے پھول کے آنسو پیامِ شبنم سے
کلی کا ننھا سا دل خون ہو گیا غم سے
چمن سے روتا ہوا موسمِ بہار گیا
شباب سیر کو آیا تھا سوگوار گیا!

*

حسن وعشق

جس طرح ڈوبتی ہے کشتیٔ سیمینِ قمر
نورِ خورشید کے طوفان میں ہنگامِ سحر
جیسے ہو جاتا ہے گم، نور کا لے کر آنچل
چاندنی رات میں مہتاب کا ہم رنگ کنول
جلوۂ طور میں جیسے یدِ بیضائے کلیم
موجۂ نکہتِ گلزار میں غنچے کی شمیم

ہے ترے سیلِ محبت میں یونہیں دل میرا

تو جو محفل ہے، تو ہنگامۂ محفل ہوں مَیں
حسن کی برق ہے تو، عشق کا حاصل ہوں مَیں
تو سحر ہے، تو مرے اشک میں شبنم تیری
شامِ غربت ہوں اگر مَیں، تو شفق تُو میری
مرے دل میں تری زلفوں کی پریشانی ہے
تری تصویر سے پیدا مری حیرانی ہے

حسن کامل ہے ترا، عشق ہے کامل میرا

ہے مرے باغِ سخن کے لیے تُو بادِ بہار
میرے بیتاب تخیل کو دیا تُو نے قرار
جب سے آباد ترا عشق ہوا سینے میں
نئے جوہر ہوئے پیدا مرے آئینے میں
حسن سے عشق کی فطرت کو ہے تحریکِ کمال
تجھ سے سرسبز ہوئے میری اُمیدوں کے نہال

قافلہ ہو گیا آسودۂ منزل میرا

*

شاعر

جوئے سرود آفریں آتی ہے کہسار سے
پی کے شراب لالہ گوں میکدۂ بہار سے

مستِ مئے خرام کا سُن تو ذرا پیام تُو
زندہ وہی ہے، کام کچھ جس کو نہیں قرار سے
پھرتی ہے وادیوں میں کیا دخترِ خوش خرامِ ابر
کرتی ہے عشق بازیاں سبزۂ مرغزار سے

جامِ شراب کوہ کے خم کدے سے اُڑاتی ہے
پست و بلند کر کے طے کھیتوں کو جا پلاتی ہے

شاعرِ دل نواز بھی بات اگر کہے کھری
ہوتی ہے اُس کے فیض سے مزرعِ زندگی ہری
شانِ خلیل ہوتی ہے اُس کے کلام سے عیاں
کرتی ہے اُس کی قوم جب اپنا شعار آزری
اہلِ زمیں کو نسخۂ زندگی دوام ہے
خونِ جگر سے تربیت پاتی ہے جو سخن وری

گلشنِ دہر میں اگر جوئے مئے سخن نہ ہو
پھول نہ ہو، کلی نہ ہو، سبزہ نہ ہو، چمن نہ ہو

٭

مسجدِ قُرطبہ

سلسلۂ روز و شب نقش گرِ حادثات
سلسلۂ روز و شب اصلِ حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب تارِ حریرِ دو رنگ
جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات

سلسلۂ روز و شب سازِ ازل کی فغاں
جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بمِ ممکنات
تجھ کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ
سلسلۂ روز و شب صیرفیٔ کائنات
تو ہو اگر کم عیار، مَیں ہوں اگر کم عیار
موت ہے تیری برات، موت ہے میری برات
تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا
ایک زمانے کی رَو، جس میں نہ دن ہے نہ رات
آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر
کارِ جہاں بے ثبات کارِ جہاں بے ثبات

اول و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا
نقشِ کُہن ہو کہ نو، منزلِ آخر فنا

ہے مگر اس نقش میں رنگِ ثباتِ دوام
جس کو کیا ہو کسی مردِ خدا نے تمام
مردِ خدا کا عمل عشق سے صاحب فروغ
عشق ہے اصلِ حیات، موت ہے اس پر حرام
تند و سبک سیر ہے اگرچہ زمانے کی رو
عشق خود اک سیل ہے، سیل کو لیتا ہے تھام
عشق کی تقویم میں اثرِ رواں کے سوا
اور زمانے بھی ہیں جن کا نہیں کوئی نام
عشق دمِ جبرئیل، عشق دلِ مصطفی
عشق خدا کا رسول، عشق خدا کا کلام

عشق کی مستی سے ہے پیکرِ گِل تابناک
عشق ہے صہبائے خام، عشق ہے کاس الکرام
عشق فقیہِ حرم، عشق امیرِ جنود
عشق ہے ابن السبیل، اس کے ہزاروں مقام

عشق کے مضراب سے نغمۂ تارِ حیات
عشق سے نورِ حیات، عشق سے نارِ حیات

اے حرمِ قُرطبہ عشق سے تیرا وجود
عشق سراپا دوام، جس میں نہیں رفعت و بود
رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف وصوت
معجزۂ فن کی ہے،خونِ جگر سے نمود
قطرۂ خونِ جگر سل کو بناتا ہے دل
خونِ جگر سے صدا، سوز و سرور و سرود
تیری فضا دل فروز، میری نوا سینہ سوز
تجھ سے دلوں کا حضور، مجھ سے دلوں کی کشود
عرشِ معلٰی سے کم سینۂ آدم نہیں
اگرچہ کفِ خاک کی حد ہے سپہرِ کبود
پیکرِ نوری کو ہے سجدہ میسر تو کیا
اس کو میسر نہیں سوز و گدازِ سجود
کافرِ ہندی ہوں میں، دیکھ میرا ذوق و شوق
دل میں صلوات و درود، لب پہ صلوات و درود

شوق مری لَے میں ہے، شوق مری نَے میں ہے
نغمۂ اللہ ہو مرے رگ و پے میں ہے

ترا جلال و جمال مردِ خدا کی دلیل
وہ بھی جلیل و جمیل، تو بھی جلیل و جمیل
تری بنا پائیدار، تیرے ستوں بے شمار
شام کے صحرا میں ہو جیسے ہجومِ نخیل
ترے در و بام پر وادئ ایمن کا نور
تیرا منارِ بلند جلوہ گہہِ جبرئیل
مٹ نہیں سکتا کبھی مردِ مسلماں کہ ہے
اس کی اذانوں سے فاش سرِ کلیم و خلیل
اس کی زمیں بے حدود، اس کا اُفق بے ثغور
اس کے سمندر کی موج دجلہ و دینوب ونیل
اس کے زمانے عجیب، اس کے فسانے غریب
عہدِ کہن کو دیا اس نے پیامِ رحیل
ساقیء اربابِ ذوق، فارسِ میدانِ شوق
بادہ ہے اس کا رحیق، تیغ ہے اس کی اصیل

مردِ سپاہی ہے وہ، اس کی زرہ لاالہ
سایۂ شمشیر میں اُس کی پنہ لاالہ
تجھ سے ہوا آشکار بندۂ مومن کا راز
اُس کے دنوں کی تپش، اُس کی شبوں کا گداز
اُس کا مقامِ بلند، اُس کا خیالِ عظیم
اُس کا سرور،اُس کا شوق، اُس کا نیاز اُس کا ناز

ہاتھ ہے اللہ کا بندۂ مومن کا ہاتھ
غالب و کار آفریں، کار کشا کار ساز
خاکی و نوری نہاد، بندۂ مولا صفات
ہر دو جہاں سے غنی اُس کا دلِ بے نیاز
اُس کی اُمیدیں قلیل، اُس کے مقاصد جلیل
اُس کی ادا دل فریب، اُس کی نگہ دلنواز
نرم دمِ گفتگو، گرم دمِ جستجو
رزم ہو یا بزم ہو، پاک دل و پاکباز
نقطۂ پرکارِ حق مردِ خدا کا یقیں
اور یہ عالم تمام، وہم و طلسم و مجاز

عقل کی منزل ہے وہ، عشق کا حاصل ہے وہ
حلقۂ آفاق میں گرمیٔ محفل ہے وہ

کعبۂ اربابِ فن، سطوتِ دینِ مبیں
تجھ سے حرم مرتبت اندلسیوں کی زمیں
ہے تہہِ گردوں اگر حسن میں تیری نظیر
قلبِ مسلماں میں ہے، اور نہیں ہے کہیں
آہ، وہ مردانِ حق، وہ عربی شہسوار
حاملِ خُلقِ عظیم، صاحبِ صدق و یقیں
جن کی حکومت سے ہے فاش یہ رمزِ غریب
سلطنتِ اہلِ دل فقر ہے، شاہی نہیں
جن کی نگاہوں نے کی تربیتِ شرق و غرب
ظلمتِ یورپ میں تھی جن کی خرد راہ بیں

جن کے لہو کے طفیل آج بھی ہیں اُندلسی
خوش دل و گرم اختلاط، سادہ و روشن جبیں
آج بھی اس دیس میں، عام ہے چشمِ غزال
اور نگاہوں کے تیر آج بھی ہیں دل نشیں

بوئے یمن آج بھی اس کی ہواؤں میں ہے
رنگِ حجاز آج بھی اس کی نواؤں میں ہے

دیدۂ انجم میں ہے تیری زمیں آسماں
آہ کہ صدیوں سے ہے تیری فضا بے اذاں
کون سی وادی میں ہے کون سی منزل میں ہے
عشقِ بلا خیز کا قافلۂ سخت جاں
دیکھ چکا المنی شورشِ اصلاحِ دیں
جس نے نہ چھوڑے کہیں نقشِ کہن کے نشاں
حرفِ غلط بن گئی، عصمتِ پیرِ کنشت
اور ہوئی فکر کی کشتیٔ نازک رواں
چشمِ فرانسیس بھی دیکھ چکی انقلاب
جس دگرگوں ہوا مغربیوں کا جہاں
ملتِ رومی نژاد کہنہ پرستی سے پیر
لذتِ تجدید سے وہ بھی ہوئی پھر جواں
روحِ مسلماں میں ہے آج وہی اضطراب
رازِ خدائی ہے یہ، کہہ نہیں سکتی زباں

دیکھیے اس بحر کی تہہ سے اچھلتا ہے کیا
گنبدِ نیلوفری رنگ بدلتا ہے کیا

وادیٔ کہسار میں غرقِ شفق ہے سحاب
لعلِ بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب
سادہ و پُرسوز ہے دخترِ دہقاں کا گیت
کشتیٔ دل کے لیے سیل ہے عہدِ شباب
آبِ روانِ کبیر، تیرے کنارے کوئی
دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کا خواب
عالمِ نَو ہے ابھی پردۂ تقدیر میں
میری نگاہوں میں ہے اُس کی سحر بے حجاب
پردہ اُٹھا دوں اگر چہرۂ افکار سے
لا نہ سکے گا فرنگ میری نواؤں کی تاب
جس میں نہ ہو انقلاب موت ہے وہ زندگی
روحِ امم کی حیات کشمکشِ انقلاب
صورتِ شمشیر ہے دستِ قضا میں وہ قوم
کرتی ہے جو ہر زماں اپنے عمل کا حساب

نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر

*

ذوق وشوق

دریغ آمدم زاں ہمہ بوستاں۔۔۔۔۔تہی دست رفتن سوئے دوستاں

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں
چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں
حُسنِ ازل کی نمود، چاک ہے پردۂ وجود
دل کے لیے ہزار سود ایک نگاہ کا زیاں
سُرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب
کوہِ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں
گرد سے پاک ہے ہوا برگِ نخیل دُھل گئے
ریگِ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں
آگ بجھی ہوئی اِدھر،ٹوٹی ہوئی طناب اُدھر
کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں

آئی صدائے جبرئیل ترا مقام ہے یہی
اہلِ فراق کے لیے عیشِ دوام ہے یہی

کس سے کہوں کہ زہر ہے میرے لیے مئے حیات
کُہنہ ہے بزمِ کائنات، تازہ ہیں میرے واردات
کیا نہیں اور غزنوی کار گہہِ حیات میں
بیٹھے ہیں کب سے منتظر اہلِ حرم کے سومنات!
ذکرِ عرب کے سوز میں، فکرِ عجم کے ساز میں
نَے عربی مشاہدات، نَے عجمی تخیلات
قافلۂ حجاز میں ایک حسین بھی نہیں
گرچہ ہے تابدار ابھی گیسوئے دجلہ و فرات!

عقل و دل و نگاہ کا مرشدِ اولیں ہے عشق
عشق نہ ہو تو شرع و دیں بتکدۂ تصورات

صدقِ خلیل بھی ہے عشق، صبرِ حسین بھی ہے عشق
معرکۂ وجود میں بدر و حنین بھی ہے عشق
آیۂ کائنات کا معنئ دیریاب تو
نکلے تری تلاش میں قافلہ ہائے رنگ و بو
جلوتیانِ مدرسہ کور نگاہ و مردہ ذوق
خلوتیانِ میکدہ کم طلب و تہی کدو
میں کہ مری غزل میں ہے آتشِ رفتہ کا سراغ
مری تمام سر گذشت کھوئے ہوؤں کی جستجو!
بادِ صبا کی موج سے نشوونمائے خار و خس!
میرے نفس کی موج سے نشوونمائے آرزو!
خونِ دل و جگر سے ہے مری نوا کی پرورش
ہے رگِ ساز میں رواں صاحبِ ساز کا لہو!

فرصتِ کشمکش مدہ ایں دلِ بے قرار را
یک دو شکن زیادہ کن گیسوئے تابدار را

لوح بھی تو قلم بھی تو، ترا وجود الکتاب!
گنبدِ آبگینہ رنگ ترے محیط میں حباب!
عالمِ آب و خاک میں ترے ظہور سے فروغ
ذرۂ ریگ کو دیا تونے طلوعِ آفتاب!

شوکتِ سنجر و سلیم تیرے جلال کی نمود!
فقرِ جنید و بایزید، تیرا جمال بے نقاب!
شوق ترا اگر نہ ہو مری نماز کا امام
میرا قیام بھی حجاب، میرا سجود بھی حجاب!
تیری نگاہِ ناز سے دونوں مراد پا گئے
عقل غیاب و جستجو، عشق حضور و اضطراب!

تیرہ و تار ہے جہاں گردشِ آفتاب سے!
طبعِ زمانہ تازہ کر جلوۂ بے حجاب سے!

تیری نظر میں ہیں تمام میرے گذشتہ روز و شب
مجھ کو خبر نہ تھی کہ ہے علم نخیلِ بے رطب!
تازہ مرے ضمیر میں معرکۂ کُہن ہوا
عشق تمام مصطفی، عقل تمام بولہب!
گاہ بحیلہ می برد، گاہ بزور می کشد
عشق کی ابتدا عجب، عشق کی انتہا عجب!
عالمِ سوز و ساز میں وصل سے بڑھ کے ہے فراق
وصل میں مرگِ آرزو، ہجر میں لذتِ طلب!
عینِ وصال میں مجھے حوصلۂ نظر نہ تھا
گرچہ بہانہ جو رہی میری نگاہِ بے ادب!

گرمیء آرزو فراق! شورشِ ہائے و ہُو فراق!
موج کی جستجو فراق! قطرے کی آبرو فراق!

*

ابلیس کی مجلسِ شوریٰ

ابلیس

یہ عناصر کا پرانا کھیل یہ دنیائے دوں
ساکنانِ عرشِ اعظم کی تمناؤں کا خوں
اس کی بربادی پہ آج آمادہ ہے وہ کار ساز
جس نے اس کا نام رکھا تھا جہانِ کاف و نوں
میں دکھلایا فرنگی کو ملوکیت کا خواب
میں نے توڑا مسجد و دیر و کلیسا کا فسوں
میں نے ناداروں کو سکھلایا سبق تقدیر کا
میں نے منعم کو دیا سرمایہ داری کا جنوں
کون کر سکتا ہے اُس کی آتشِ سوزاں کو سرد
جس کے ہنگاموں میں ہو ابلیس کا سوزِ دروں
جس کی شاخیں ہوں ہماری آبیاری سے بلند
کون کر سکتا ہے اُس نخلِ کہن کو سر نگوں

پہلا مشیر

اس میں کیا شک ہے کہ محکم ہے یہ ابلیسی نظام
پختہ تر اس سے ہوئے خوئے غلامی میں عوام
ہے ازل سے ان غریبوں کے مقدر میں سجود
ان کی فطرت کا تقاضا ہے نمازِ بے قیام
آرزو اول تو پیدا ہو نہیں سکتی کہیں
ہو کہیں پیدا تو مر جاتی ہے یا رہتی ہے خام
یہ ہماری سعیء پیہم کی کرامت ہے کہ آج
صوفی و ملا ملوکیت کے بندے ہیں تمام
طبع مشرق کے لیے موزوں یہی افیون تھی

ورنہ قوالی سے کچھ کم تر نہیں، علمِ کلام
ہے طواف و حج کا ہنگامہ اگر باقی تو کیا
کند ہو کر رہ گئی مومن کی تیغِ بے نیام!
کس کی نومیدی پہ حجت ہے یہ فرمانِ جدید؟
ہے جہاد اس دور میں مردِ مسلماں پر حرام!

دوسرا مشیر

خیر ہے سلطانیٔ جمہور کا غوغا کہ شر؟
تُو جہاں کے تازہ فتنوں سے نہیں ہے با خبر!

پہلا مشیر

ہوں، مگر میری جہاں بینی بتاتی ہے مجھے
جو ملوکیت کا اک پردہ ہو کیا اُس سے خطر
ہم نے خود شاہی کو پہنایا ہے جمہوری لباس
جب ذرا آدم ہوا ہے خود شناس و خود نگر
کاروبارِ شہر یاری کی حقیقت اور ہے
یہ وجودِ میر و سلطاں پر نہیں ہے منحصر
مجلسِ ملت ہو یا پرویز کا دربار ہو
ہے وہ سلطاں، غیر کی کھیتی پہ ہو جس کی نظر
تو نے کیا دیکھا نہیں مغرب کا جمہوری نظام؟
چہرہ روشن، اندروں چنگیز سے تاریک تر!

تیسرا مشیر

روحِ سلطانی رہے باقی تو پھر کیا اضطراب
ہے مگر کیا اُس یہودی کی شرارت کا جواب؟
وہ کلیمِ بے تجلی! وہ مسیحِ بے صلیب!
نیست پیغمبر و لیکن در بغل دارد کتاب!

کیا بتاؤں کیا ہے کافر کی نگاہِ پردہ سوز
مشرق و مغرب کی قوموں کے لیے روزِ حساب!
اس سے بڑھ کر اور کیا ہو گا طبیعت کا فساد
توڑ دی بندوں نے آقاؤں کے خیموں کی طناب!

چوتھا مشیر

توڑ اس کا رومتہ الکبریٰ کے ایوانوں میں دیکھ
آلِ سیزر کو دکھایا ہم نے پھر سیزر کا خواب
کون بحرِ روم کی موجوں سے ہے لپٹا ہوا
گاہ بالد چوں صنوبر، گاہ نالد چوں رباب

تیسرا مشیر

میں تو اُس کی عاقبت بینی کا کچھ قائل نہیں
جس نے افرنگی سیاست کو کیا یوں بے حجاب

پانچواں مشیر
(ابلیس کو مخاطب کر کے)

اے ترے سوزِ نفس سے کارِ عالم استوار
تو نے جب چاہا کیا ہر پردگی کو آشکار
آب و گِل تیری حرارت سے جہانِ سوز و ساز
ابلۂ جنت تری تعلیم سے دانائے کار
تجھ سے بڑھ کر فطرتِ آدم کا وہ محرم نہیں
سادہ دل بندوں میں جو مشہور ہے پروردگار
کام تھا جن کا فقط تقدیس و تسبیح و طواف
تیری غیرت سے ابد تک سر نگون و شرمسار
گرچہ ہیں تیرے مرید افرنگ کے ساحر تمام
اب مجھے اُن کی فراست پر نہیں ہے اعتبار

وہ یہودی فتنہ گر، وہ روحِ مزدک کا بروز
ہر قبا ہونے کو ہے اُس کے جنوں سے تار تار
زاغِ دشتی ہو رہا ہے ہم سرِ شاہین و چرغ
کتنی سرعت سے بدلتا ہے مزاجِ روزگار
چھا گئی آشفتہ ہو کر وسعتِ افلاک پر
جس کو نادانی سے ہم سمجھے تھے اک مشتِ غبار
فتنۂ فردا کی ہیبت کا یہ عالم ہے کہ آج
کانپتے ہیں کوہسار و مرغزار و جوئبار
میرے آقا! وہ جہاں زیر و زبر ہونے کو ہے
جس جہاں کا ہے فقط تیری سیادت پر مدار

ابلیس

(اپنے مشیروں سے)

ہے مرے دستِ تصرف میں جہانِ رنگ و بو
کیا زمیں، کیا مہر و مہ، کیا آسمانِ تو بتو
دیکھ لیں گے اپنی آنکھوں سے تماشا غرب و شرق
میں نے جب گرما دیا اقوامِ یورپ کا لہو
کیا امامانِ سیاست، کیا کلیسا کے شیوخ
سب کو دیوانہ بنا سکتی ہے میری ایک ہُو
کار گاہِ شیشہ، جو ناداں سمجھتا ہے اسے
توڑ کر دیکھے تو اس تہذیب کے جام و سبو
دستِ فطرت نے کیا ہے جن گریبانوں کو چاک
مزدکی منطق کی سوزن سے نہیں ہوتے رفو
کب ڈرا سکتے ہیں مجھ کو اشتراکی کوچہ گرد
یہ پریشاں روزگار، آشفتہ مغز، آشفتہ ہُو

ہے اگر مجھ کو خطر کوئی تو اس اُمت سے ہے
جس کی خاکستر میں ہے اب تک شرارِ آرزو
خال خال اس قوم میں اب تک نظر آتے ہیں وہ
کرتے ہیں اشکِ سحر گاہی سے جو ظالم وضو
جانتا ہے، جس پہ روشن باطنِ ایام ہے
مزدکیّت فتنۂ فردا نہیں، اسلام ہے

۲

جانتا ہوں میں یہ اُمت حاملِ قرآں نہیں
ہے وہی سرمایہ داری بندۂ مومن کا دیں
جانتا ہوں میں کہ مشرق کی اندھیری رات میں
بے یدِ بیضا ہے پیرانِ حرم کی آستیں
عصرِ حاضر کے تقاضاؤں سے ہے لیکن یہ خوف
ہو نہ جائے آشکارا شرعِ پیغمبر کہیں
الحذر آئینِ پیغمبر سے، سو بار الحذر
حافظِ ناموسِ زن، مرد آزما، مرد آفریں
موت کا پیغام ہر نوعِ غلامی کے لیے
نے کوئی فغفور و خاقاں، نے فقیرِ رہ نشیں
کرتا ہے دولت کو ہر آلودگی سے پاک صاف
منعموں کو مال و دولت کا بناتا ہے امیں
اس سے بڑھ کر اور کیا فکر و عمل کا انقلاب
پادشاہوں کی نہیں اللہ کی ہے یہ زمیں
چشمِ عالم سے رہے پوشیدہ یہ آئیں تو خوب
یہ غنیمت ہے کہ خود مومن ہے محرومِ یقیں

ہے یہی بہتر الٰہیات میں اُلجھا رہے
یہ کتاب اللہ کی تاویلات میں اُلجھا رہے

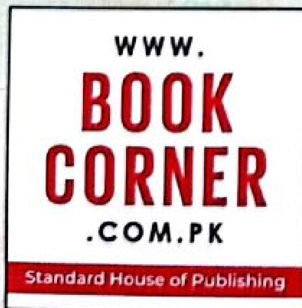
۳

توڑ ڈالیں جس کی تکبیریں طلسمِ شش جہات
ہو نہ روشن اُس خدا اندیش کی تاریک رات
ابنِ مریم مر گیا یا زندۂ جاوید ہے؟
ہیں صفاتِ ذاتِ حق، حق سے جدا یا عینِ ذات؟
آنے والے سے مسیحِ ناصری مقصود ہے
یا مجدد، جس میں ہوں فرزندِ مریم کے صفات؟
ہیں کلام اللہ کے الفاظ حادث یا قدیم
اُمتِ مرحوم کی ہے کس عقیدے میں نجات؟
کیا مسلماں کے لیے کافی نہیں اس دور میں
یہ الٰہیات کے ترشے ہوئے لات و منات؟
تم اسے بیگانہ رکھو عالمِ کردار سے
تابساطِ زندگی میں اس کے سب مہرے ہوں مات!
خیر اسی میں ہے قیامت تک رہے مومن غلام
چھوڑ کر اوروں کی خاطر یہ جہانِ بے ثبات
ہے وہی شعر و تصوف اس کے حق میں خوب تر
جو چھپا دے اِس کی آنکھوں سے تماشائے حیات!
ہر نفس ڈرتا ہوں اس اُمت کی بیداری سے میں
ہے حقیقت جس کے دیں کی احتسابِ کائنات!
مست رکھو ذکر و فکرِ صبح گاہی میں اِسے
پختہ تر کر دو مزاجِ خانقاہی میں اِسے



مَیں نے ایک عرصہ اقبال اکادمی میں کام کیا۔ اقبال کے حوالے سے محققین اور ناقدین کا کم و بیش تمام کام میرے سامنے ہے۔ اُس کو دیکھتے ہوئے مَیں یہ بات یقین کے ساتھ کہنے کی ہمت کرتا ہوں کہ پچھلے پچاس سال میں اقبال کے فن و فکر کے متعلق ایسی جامع اور مدلل کتاب نہیں آئی۔ شعرِ اقبال کی جمالیات کو جیسے علی اکبر ناطق نے اُس کے فکری نظام کے ارتقائی مراحل کے ساتھ منسلک کر کے دیکھا پھر اس کتاب میں جگہ دی، کسی دوسرے نقاد کے ہاں مجھے یہ بات نظر نہیں آئی۔ اُس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ علی اکبر ناطق خود ایک پختہ شاعر ہونے کے علاوہ شعر کی مبادیات سے ہمہ وقت واقف ہے اور اُسے بیان کرنے کی صلاحیت بھی رکھتا ہے۔ اِس کے برعکس ناقدینِ اقبال کی ایک بڑی تعداد اقبال کے اسلوبِ بیان کی اُن پیچیدگیوں سے ناواقف تھی جسے سمجھنے کے لیے ناطق جیسے شاعر ہی کی ضرورت تھی، کیونکہ کسی شعر میں اور خاص طور پر اقبال جیسے بڑے شاعر کے ہاں رعایتوں کے قائم کردہ نظام کو اُس کے فکری نظام سے علاحدہ کر کے نہیں سمجھا جا سکتا۔

احمد جاوید
لاہور





BookCornerJlm
bookcornershowroom
bookcornerjhelum
bookcorner
0321-5440882
Jhelum (Pakistan)